SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

Geralda Medeiros Nóbrega

HERMILO BORBA FILHO

Memória de resistência e resistência da história

Geralda Medeiros Nóbrega

HERMILO BORBA FILHO

Memória de resistência e resistência da história

Campina Grande - PB
2015

A EDUEPB segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Antonio Roberto Faustino da Costa | ***Diretor***

Arão de Azevêdo Souza | ***Editor Assistente de projetos visuais***

Design Gráfico
Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes
Lediana Costa
Leonardo Ramos Araujo

Comercialização e Distribução
Vilani Sulpino da Silva
Danielle Correia Gomes

Divulgação
Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira

Revisão Linguística
Elizete Amaral de Medeiros

Normalização Técnica
Jane Pompilo dos Santos

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

401.41
N754h

Nóbrega, Geralda Medeiros.
Hermilo Borba Filho: memórias de resistência e resistência da História./ Geralda Medeiros. - Campina Grande: Eduepb, 2015.
198 p.
3300 Kb. 202 p.

Modo de Acesso: Word Wide Web
http://www.uepb.edu.br/ebooks/

ISBN - 978-85-7879-334-0 (E-book/EPUB)
978-85-7879-288-6 (Livro impresso)

1. Literatura brasileira. 2. Regionalismo. 3. Nordeste. 4. Interculturalidade. 5. Analise literária. 6. Hermilo Borba Filho. I. Título.

21. ed.CDD

A série LITERATURA E INTERCULTURALIDADE tem como objetivo a publicação e divulgação dos resultados de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. "Literatura, Memória e Estudos Culturais", "Literatura e Hermenêutica" e "Literatura Comparada e Intermidialidade" são seus eixos norteadores.

Compreende o estudo do texto literário observando como este veicula formações identitárias e as problematiza, articulando-as a experiências de vida e memória, individual e coletiva, refletindo sobre as relações de poder implicadas em tais formações, com especial interesse pelas formas de diálogo entre as literaturas erudita, popular e de massa.

Pressupõe o uso de metodologias de abordagem do texto literário que dê conta de suas complexas relações com outros saberes e disciplinas, bem como com outras produções culturais, artísticas, comunicacionais, tecnológicas.

SUMÁRIO

Pertenço a uma cultura de resistência e justamente porque a liberdade e a dignidade do homem estão em crise é que utilizo a única arma que tenho – minha ficção, para combater a intolerância sob qualquer aspecto em que se apresente.

Hermilo Borba Filho

A universalidade para nós não é o monólogo da razão, mas o diálogo dos homens e das culturas. Universalidade quer dizer pluralidade. [...]. A ressurreição das culturas nacionais e regionais é um sinal de vida.

Octavio Paz

Talvez se possa até mesmo assegurar que é nas ideologias e utopias que a realidade não só se expressa, mas adquire sentido para os que vivem, sofrem, desfrutam ou sonham essa realidade.

Octavio Ianni

PREFÁCIO

LITERATURA BRASILEIRA DO NORDESTE: HERMILO BORBA FILHO, A MEMÓRIA E A RESISTÊNCIA

Luciano Barbosa Justino

Hermilo Borba Filho: memória de resistência e resistência da história merece ser saudado com muitos vivas, pois sua pertinência às relações entre literatura e interculturalidade, objeto desta Coleção, dá-se em muitas frentes.

Três grandes premissas estruturam este livro, todas pensadas numa perspectiva intercultural: 1. as culturas populares e seus produtos são modos de resistência às hegemonias culturais dos grupos dominantes; 2. a memória dos pobres e oprimidos é resistente porque é potência e produtividade, inclusive quebrando as hierarquias que tendem a privilegiar as produções culturais de elite; 3. nenhuma produção de linguagem se dá sem estabelecer constante relações de diálogo, entre sistemas, classes e grupos.

Tudo isso pensado a partir da obra de Hermilo Borba Filho, que, na estratégia de leitura de Geralda Medeiros, transforma-se numa rede com múltiplas entradas e saídas, todas partindo e chegando nas culturas populares, atravessando o erudito e o massivo.

Fredric Jameson num de seus textos mais conhecidos, *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*, sugeriu que uma das características marcantes de um tempo baseado numa nova lógica do capitalismo, que chamou de "tardio", era o esmaecimento das fronteiras que separavam o erudito do cultural e do massivo.

Jameson compreende que a quebra de fronteira entre os diversos ramos de saber e seus supostos níveis assumia-se sob a predominância do pastiche, da mímica sem crítica, da citação apolítica, sem o viés desconstrutor da paródia, o *ethos* dominante no período moderno.

Geralda Medeiros faz uma leitura diferente do pressuposto do esmaecimento das fronteiras a partir de Borba Filho. Na obra de Borba Filho, ela mostra como a quebra das fronteiras culturais é uma forma de resistência, uma das palavras chave do livro, necessariamente política, logo fundamentalmente paródica e crítica longe do pressuposto pasticheiro da citação vazia que perdeu o riso demolidor.

Em Hermilo Borba Filho, a quebra das fronteiras democratiza os produtos do saber e desierarquiza os valores que tendem a julgar o texto pela sua maior ou menor filiação ao cânone artístico e a seus modos de legitimação. O texto se transforma, então, no *locus* por excelência da riqueza dos menos favorecidos, menos afeitos a demarcações excessivamente rígidas e a toda vez resistente a elas.

São 3 as entradas propostas, 3 estatutos da resistência: 1. Do texto; 2. Da cultura; 3. Da memória.

"A resistência do texto" é um capítulo metodológico, no sentido forte do termo. Nele, a autora expõe o caminho e seus pressupostos, sua bagagem. Texto e cultura são definidos aqui por uma espécie de explosão da semiose literária para muitas veredas, ao mesmo tempo que chama atenção para sua opacidade, para o irredutível da história e da vida nas deambulações da linguagem.

Demonstra, por outro lado, a seriedade com que Geralda Medeiros manipula, ilumina, no texto, os conceitos e os métodos da teoria da literatura e da análise literária.

É de grande relevância o conceito aberto, universalista, de Nordeste. Um Nordeste, no sentido haroldiano do termo, no qual os personagens e seus narradores estão inseridos numa configuração social e humana a qual não podem negligenciar, fazendo uso a toda vez do mágico, do fantástico, do nonsense.

A opacidade do Nordeste, sua resistência, negocia tanto com os movimentos do capital internacional em sua configuração brasileira quanto carrega "uma imagem de vida", uma outra produtividade, fruto, ela própria de uma série de cruzamentos, que não permitem a redução a priori do Nordeste a uma configuração simples pensada lá atrás.

É este Nordeste constelar que chamo diabólico, mágico e real, palimpséstico e tradicional, barroco e nordestino. Trata-se de um Nordeste como potência de resistência, que tem na obra de Hermilo Borba Filho um autor paradigmático.

A forma própria desta resistência na contemporaneidade é a oralização da literatura, segundo a instigante sugestão de Edouard Glissant. Geralda Medeiros demonstra como na contística do escritor pernambucano a oralidade une vida e cultura, contextualiza os relatos, torna-os éticos e "moralmente ativos", na medida em que o discurso e a história se refletem e se refratam continuamente, mas sem nunca deixarem de interagir.

A oralização do relato é a via linguagem da resistência porque através dela o texto "semiotiza" as muitas vozes dos oprimidos e o silêncio que lhes é imposto.

O segundo capítulo, "O popular e seus muitos", demonstra como em Borba Filho o homem comum produz num contexto vivo que tanto conserva quanto transforma os hábitos e as tradições. A palavra hermiliana, compreendida à luz de Hodgart, Bakhtin e Voloshinov, traz o mundo fora do texto de uma maneira intencional, projetiva, repleto de tantas vozes e dizeres, verdades e mentiras, o direito e o avesso.

Outra não podia ser a palavra chave deste capítulo senão carnavalização. Cito: "Borba Filho, nas várias situações de um mundo

carnavalizado, apresenta ‘a palavra com seu tema intacto, a palavra penetrada por uma apreciação social segura e categórica, a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz’”.

Ela nunca é neutra, é sempre pluriacentual e plurivocal, de tal sorte que o palavrão e a ironia são as formas genuínas da resistência dos oprimidos que dotam a palavra de um substrato necessariamente ético-político, a carnavalização.

Na estratégia de leitura empreendida por Geralda Medeiros para a contística de Hermilo Borba Filho, o popular é metaficcional em 2 aspectos: por sempre refletir sobre o texto e seus processos de textualização, de modo a que o texto sempre se dobra sobre si mesmo ou sobre um outro texto que lhe serve de contraponto ou de reforço; e por inseri-lo sempre num espaço-tempo conscientemente traçado, com seus passados, suas utopias de futuro e seus condicionante atuais.

É como se pudéssemos dizer que a obra de Hermilo Borba Filho é um grande “romance histórico”, sem sê-lo exclusivamente. Por isso, é um dos mais importantes escritores contemporâneos que a autora chama de escritor de literatura brasileira do Nordeste, porque nele a região é sempre uma referência, não essencializada, aberta e pluralizante.

“Intertexto e resistência da memória” é o mais analítico dos capítulos. Considero-o um capítulo ecológico, na medida em que fecha, provisoriamente, uma espiral, expondo os pontos de contato, os nós entre os textos. Ecológico porque nele a estratégia de leitura mostra o que está entre, no interior e ao redor dos textos.

Sob muitos aspectos, ele culmina os 2 capítulos anterior, porque as palavras-chave retomam noutra base, intersemiótica e intercultural, agora sob o prisma do palimpsesto e da memória.

É nele que Geralda Medeiros toca em duas feridas do popular, o realismo e a cultura de massa. No interlugar do intertexto, todos se transformam.

Reconfigurado pelo mito e pelo baixo calão, o realismo, por sua relação indissociável com outros textos, já não é a utopia da

transparência do real, mas a semiotização de seus conflitos, de sua alteridade constitutiva.

Inserido o popular no turbilhão de vozes contemporâneas e não contemporâneas que perfazem a nossa época, quiçá todas as épocas, ele acaba de certo modo por confirmar a hipótese de Félix Guattari de que toda produção cultural está, direta ou indiretamente, sob as bases de uma cultura capitalística, em outras palavras, num contexto de culturas de massa. Geralda Medeiros demonstra isso ao elencar 16 tipos de textos encontráveis em *General está pintando*.

As muitas vozes encontradas pela autora fazem-se reencontrar com "as imagens da vida", colocadas no singular no primeiro capítulo, agora sob a ótica da memória e da pulsão de morte.

O tópico que fecha o capítulo, *Um reino de outro mundo, itinerário da memória,* é antecedido da seguinte afirmação, que bem resume o projeto do livro: "contatar com escritores que investem na pesquisa para, através da captação da visão de mundo popular, munir a sua escritura de elementos que são a representação da identidade de personagens, fatos, ações e modos de ser, como guardião de memórias e vivências".

Estimulante leitura, que cumpre um papel de certa urgência na idade dos pós e de vale tudo.

INTRODUÇÃO

DESNUDAMENTO DO TEXTO HERMILIANO

Acredito não em inspiração, mas em trabalho com a linguagem. E reconheço que esta atividade requer um ambiente tranquilo, onde sua solidão marca sua presença. Este sentir-se sozinho na hora de produzir o texto encaminha o escritor para a apreensão dos motivos que promovem a sua escritura, o que comprovei em Borba Filho, quando contactei com o seu material de trabalho, em sua residência, em Recife. As anotações, o plano de trabalho e mesmo os rascunhos me colocaram em sintonia com a sua atividade escriturística. Isto só foi possível, porque Leda Alves, esposa de Borba Filho, gentilmente, permitiu-me ter acesso ao ambiente de trabalho do autor.

Sob este aspecto, vejo Borba Filho como um autor que desenvolve uma visão memorialista da realidade, numa fusão de real e ficção. O autor, então, enquadra-se num âmbito em que a linguagem, no discurso de falas diversas incorporadas à realidade, se deixa habitar no seu silêncio, no encobrimento do já-dito e no desligamento do não-dito, que não chega a se explicitar. Mas as coisas não acontecem por acaso. E, assim, infere-se que as palavras só passam a exprimir o pensamento, o sentir e o querer do autor quando ele se programa para isto, através de quem a plurissignificação do dito e a ambivalência do já-dito, mesmo seccionado pelas dobras da memória, determinam que numa literatura assim podem surgir muitas surpresas: refiro-me,

principalmente, à inserção de Borba Filho num projeto literário, acobertado por uma cultura de resistência em que o Homem centraliza a "visão de mundo" do autor, situação em que a contestação diante das situações de injustiça presentes no mundo real e a conservação da cultura popular funcionam como preservação do seu projeto estético, entendido aqui também como uma meta a ser atingida, numa literatura que apregoa a liberdade no tema, no estilo, na linguagem, nos motivos, nas categorias utilizadas, literatura libertária, que pode ser vista também como missão.

Do que falei, deduzo que as possibilidades de análise dos contos hermilianos são inexauríveis, pelo teor ambíguo e ambivalente e pela gama de inovação, advindos de uma percepção de mundo que centraliza os vieses do estético como desdobramento de uma literatura comprometida com a vida. A cultura de resistência, imbricada na cultura popular e na cultura de massa, tem um papel preponderante na ficção de Borba Filho, que é representativa do universo, não só ficcional, mas também real e atua como visão crítica que se apresenta como denúncia e representa os dados literários explicitadores do mundo natural que o autor transfigura para atingir os objetivos que busca alcançar. A cultura de resistência, preservando a cultura popular, impede que a tradição seja tragada pelo imperialismo cultural, daí a permanência dos folguedos em seus contos. Espero que vejam isto como justificativa para a minha discussão.

Pelo que a obra deste autor oferece (e aqui eu me detenho nos três livros de contos) como renovação, criatividade e trabalho, no conjunto da literatura brasileira, não se delibera apenas a linguagem, mesmo que esta englobe aspectos linguístico, imagético, semântico, estilístico e estético inusitados. Só terá sentido para a compreensão da obra hermiliana perscrutar a linguagem naquilo que ela desenvolve, no colóquio com as palavras e até com os silêncios do texto. Assim, o leitor compreenderá o mistério da realidade transfigurada pelo autor, uma vez que a realidade é acessível a todos. É a partir desta compreensão da realidade, reproduzida criativamente pelo discurso literário

hermiliano, que o plano estético desenvolvido pelo autor atinge a sua significância, que é, na ótica de Barthes (1988, p.109) “o sentido na medida em que é produzido sensualmente.” Tudo isto se dá em decorrência do prazer do texto, apregoado por Barthes (1988, p.115): “o prazer do texto é isto: o valor passado para a categoria sumptuosa de significante”.

Sob este direcionamento, o silêncio do texto desentrava as palavras, quando estas silenciam como sinais bloqueados pelas contingências do fazer literário. O encontro para além das palavras, que dá a chave para a escuta do silêncio e a sua compreensão “é possível porque a linguagem sinaliza a realidade” (BUZZI, 1992, p.53) e é este encontro que Borba Filho marca com seu leitor. Assim se deve ler o texto hermiliano, pois o contato com o seu discurso leva à descoberta da imanência no que está latente, tudo se tornando perceptível pelo arranjo da linguagem. É a lição transmitida por Buzzi:

> As palavras muitas vezes são sinais bloqueados em seu sentido direcional pelo peso da tradição escrita e oral. Só podemos desbloqueá-los regressando à escuta do silêncio de onde brotaram. Aqui o pensamento sempre de novo pode reencontrar a realidade e soerguer de seus abismos o mundo livre de seus sonhos. Por isto dizemos que ao falar conquistamos a liberdade (BUZZI, 1992, p.53).

Borba Filho, sensível ao problema da realidade em que estava inserido, compreendeu o sentido da “liberdade” buscada para si e para os outros. Escritor que diz pertencer a uma “cultura de resistência” por reconhecer que a dignidade e a liberdade do homem estão em crise, faz da sua ficção o baluarte da liberdade, no combate à intolerância, sob qualquer aspecto em que se apresente (CIRANO; ALMEIDA; MAURÍCIO, 1981). A palavra, pois, é o caminho, através do ritmo, da sonoridade, das imagens e da compreensão que comunica. Quem mais coloquiar com ela, quem mais se detiver a meditá-la, mais penetra naquilo a que

o escritor de Palmares se propõe. Assim, observa-se que neste autor, a cultura de resistência, implantada através da palavra contestadora e atuante, validando a memória do povo, diz a que se propõe, fazendo ressurgir dos escrutínios do seu projeto estético-literário todas as possibilidades do uso da crítica, para denunciar os horrores com que contactava ao longo de sua experiência de pesquisador. A cultura de resistência por ele apregoada se insere na perspectiva de Bosi (1994), quando explicita que esta cultura é democrática, porque nasceu sob o signo da ditadura; ecológica, porque vê os estragos do industrialismo selvagem no campo e na cidade e é distributiva porque se formou num país de grande concentração de renda. A cultura de resistência vê a sociedade dos homens plenamente humanizada e é representativa da recuperação da lembrança que alimenta o sentimento do tempo e o desejo de sobrevivência. Como os contos deste autor subsidiam esta visão de resistência, ela também envolve outros artistas da época, que defenderam estes mesmos valores, daí um elo intercultural irmanando os apregoadores da liberdade e da defesa dos direitos humanos. Assim, ressalto que neste autor há também uma ressurgência do marginal, visto aqui como aquele que não tem conhecimento do centro. Considerado como um escritor maldito, no seu próprio Estado, Borba Filho, através do seu processo criador, bem como através do que ele critica e denuncia, escolheu seu caminho. Sua temática o condena à marginalidade. Sob a visão de Krysinski (2007, p.13), na obra *Dialéticas da transgressão: o novo e moderno na literatura do século XX*, discutindo a marginalidade, assim se posiciona: "Nesta dialética do reconhecimento, a narrativa de valores pressupõe mecanismos que relegam ao segundo plano o local e o marginal [...]. A narrativa de valores desenrola-se [...], numa tensão permanente entre o marginal, o local, o nacional, o institucional e o universal."

Borba Filho explicita a sua atuação em consonância com outros autores (como já falei) e como eles contribuíram para operarem a resistência e mais do que isso se "colocaram à margem, por não disporem dos meios institucionais legitimamente empregados, como

editoras, críticos, revistas, jornais, televisões, rádio, publicidade direta, prêmios literários e outros", segundo Krysinski (2007, p.9). Eis como Borba Filho prefacia a obra *Zé Divino: o messias*, do autor Sérgio Schaeffer (1976):

> Como se vê Sérgio Schaeffer pertence a uma cultura de resistência aquela que por toda parte do Terceiro Mundo, onde nos incluímos, luta contra a cultura dependente. No seu livro, seu personagem luta contra os poderes que instituem impostos sobre seus discursos, seus milagres, suas curas, seus passos e gestos, e isto é mostrar que se não levantarmos um pouco a cabeça a água nos cobre e não é do nosso feitio permitir que a água nos cubra (BORBA FILHO, 1976, p.10).

Pela sua própria atitude, Borba Filho esclarece aquilo a que se propõe. A cultura de resistência, tal como ele apregoa, coloca-o à margem e justifica o reconhecimento de que "ele colocou sua voz [...] em defesa dos deserdados, da justiça, da paz, passando para a literatura os valores assumidos" (LIMA, 1993, p.37), donde se pode ratificar ser a sua literatura "comprometida com as dores do mundo" (BORBA FILHO, 1972, p.204).

A empatia desenvolvida pela cultura popular é em Borba Filho uma espécie de relação amorosa de que fala Bosi, noutras circunstâncias, epifania em processo da revelação contínua que emite dobras desdobráveis em rizomas, como um sistema aberto, relacionado a várias situações conforme preconiza Deleuze (1992). É o que se estabelece a partir da utilização dos folguedos, da literatura de cordel, do reaproveitamento dos dados do folclore, em suas várias manifestações. O autor está motivado por um enraizamento profundo, sem utilizar vieses redutores, mas sendo fiel a um veio cultural que está no âmago do universo popular, como linguagem, como discurso, como tema, como diversão, como modo de vida, enfim, é a cosmovisão do mundo

popular na sua totalidade, o que serve de esteio para a trilogia de contos: *O general está pintando* (GEP), *Sete dias a cavalo* (SDC), e *As meninas do sobrado* (AMS). (Doravante os livros de contos serão designados pelas siglas que estão nos parênteses GEP, SDC, AMS, respectivamente). O próprio título das obras já sintoniza o leitor com o veio de uma literatura que faz pensar o texto com uma série de perguntas. Se me detenho na primeira obra, posso perguntar: o general está pintando o quê? Para que está pintando? Com o que está pintando? Onde está pintando? etc. Se desconstruo o sintagma "Sete dias a cavalo", posso estabelecer: sete dias a cavá-lo e pergunto: a cavar o quê? Como cavar? etc. E com a terceira obra, posso estabelecer: As meninas do só brado e então pergunto: brado contra quem? Brado com o quê? Brado por quê? etc. Isto também pode envolver o possível leitor com as possíveis descobertas que poderá fazer, pois o texto hermiliano não é só "prazer", mas é também conscientização, entre outras práticas. As múltiplas perspectivas, que o texto hermiliano oferece como matéria a ser trabalhada, permitem uma maior maleabilidade que auxiliará a compreensão do texto e a apreciação do fazer literário do escritor pernambucano no plano sociocultural, político-ideológico, estético-literário, simbólico-semiótico e linguístico-estilístico.

Não tratarei os aspectos regionais como uma identidade da literatura nordestina, embora saiba que isto não é uma marca redutora em obras da literatura do Nordeste. Segundo Candido (1987), tivemos três fases de regionalismo a partir de 1930: a) romance social ou romance do Nordeste; b) realismo social; c) super-regionalista. "Deste super-regionalismo é, tributário, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa solidamente plantada no que poderia chamar a universalidade da região" (CANDIDO, 1987, p.162). Temos agora uma literatura requintada, que vai além do naturalismo acadêmico e esta discussão gradativamente está-se superando. Em Borba Filho, observa-se que tudo, como por exemplo, a cultura, torna-se necessariamente "local, nacional, regional; ou vice-versa" (IANNI, 2004, p.357).

Há inquietações que "traduzem-se em fabulações sobre a sociedade ideal, igualitária e transparente, na qual as diversidades não se traduzem necessariamente em desigualdade" (IANNI, 2004, p.365), uma vez que o narrador subordina tudo à sua visão crítica da realidade e o que aparentemente seria uma visão regionalista se camufla como denúncia dos abusos das estruturas vigentes.

O discurso hermiliano ora se manifesta como discurso sobre o povo, ora funciona como discurso do povo. Partindo do pressuposto trabalhado na cultura popular de que o povo é que sabe as coisas, ninguém melhor do que o povo, aqui tratado como a não-elite, para reivindicar criticamente os fatos de sua experiência, determinados pela situação social, representativa de realidades vivenciadas no dia a dia.

As categorias de tempo e espaço funcionam como uma marca fundamental para a compreensão do todo ficcional, por isso procuro destacá-las, assim como as personagens que atuam como imagens de vida e, comumente, representam, no plano estético, a transfiguração dos labirintos designativos dos enredos textuais.

Também a linguagem que, neste contexto, funciona como base do estilo, entendido aqui como "uma maneira de ver as coisas, depositário de um conteúdo que indica o modo como uma obra pode ser lida", o que segundo a esteira de Pareyson (1984, p.65-67), estabelece uma forte conexão com todas as temáticas desenvolvidas para a linguagem, quando trato da sua adaptação às direções inflexivas da experiência, determinada pela situação social, segundo um enfoque bakhtiniano. Também, sob alguns aspectos, vejo o estilo como o próprio texto, tal qual defende Riffaterre (1989).

Neste autor e, aqui, refiro-me, principalmente, aos contos, há a tendência natural para a retomada do discurso anterior, o que perpassa por Bakhtin (2008, 2010); Genette (1982); Barthes (1984); Kristeva (2005) e Schneider (1990). Borba Filho retoma o seu próprio discurso, reutiliza trechos de seus ensaios, de seu teatro, de seus romances, ou mesmo de outros contos, como um veio constante da sua ficção,

a autotextualidade/intratextualidade em que se percebe que toda a escritura deste autor designa um macrotexto e as repetições dos mesmos dados escriturais fortalecem o forte envolvimento do autor com a vivência do povo, funcionando a sua literatura como um registro testemunhal e documental da memória coletiva, da tradição e da cultura, representativa do meio popular *in natura*, resistindo a tudo que impede o desenvolvimento de seu projeto literário e a tudo que vai de encontro à liberdade e dignidade do Homem.

DA RESISTÊNCIA AO TEXTO

"[...] em fases apocalípticas o artista se deveria colocar a serviço daquele que sofre, pois de que outras armas poderia ele dispor?"

Hermilo Borba Filho

Uma leitura da ficção hermiliana coloca o leitor frente a um projeto literário que reflete um projeto de vida. O compromisso de Borba Filho com uma cultura de resistência, encarada sob aspectos, que não se excluem, porque se complementam, tonificam a escritura do autor, para quem a morada ideal do Diabo é o Nordeste, "pela abundância dos males que aqui existem, traduzidos em latifúndio, doença, marginalização dos pobres, morte inglória, almas cativas" (BORBA FILHO, 1975, p.10). E estes males norteiam toda a sua obra, suas narrativas curtas, sua ficção romanesca, o seu teatro.

Os temas desenvolvidos por este autor funcionam como representação de uma realidade prenhe de toda sorte de injustiças, expressas através de uma ficção em que permeia o fantástico e o maravilhoso, que o autor pernambucano denomina de realismo mágico: "Por outro lado, procuro recriar o Nordeste, num realismo mágico que, transfigurando seres e coisas, dê a medida exata de tudo o que aqui nos envolve." (BORBA FILHO, 1974, p.9). Fazendo uso do realismo mágico, o autor representa a denúncia e a crítica, sendo que a saída de cena

do realismo faz aflorar a entrada do mágico, num jogo escritural que expressa a "visão de mundo" do autor. Em entrevista, Borba Filho explicita o realismo mágico desenvolvido em sua ficção. É também a sua maneira de representar o Nordeste:

> Agora, neste meu Nordeste da Zona da Mata Sul, as pessoas ressuscitam, traem, castigam e são castigadas, enchem-se de amores loucos e obsessões, formam uma frenética procissão com os vícios mais cultivados do nosso tempo. Há umas pessoas que levitam, outras que pairam no ar, outras que atravessam terras voando, há peixes que depois de mortos voltam a viver, há bois misteriosos, rãs gigantescas, cavalos metade de carne e metade de flandres, mortos convivendo com vivos. E isto é verdade. Basta prestar atenção (BORBA FILHO, 1974, p. 4).

Situando-se o autor pernambucano no contexto de sua ficção, reconheço que há em Borba Filho um revezamento do mágico e do real, do sonho e da realidade, como uma concepção ora trágica, ora burlesca, como a própria vida, conseguindo "revelar [...] o nonsense de toda ideia e de todo o agir humano" (ARNS, 1980, p.151). E como o nonsense pode ser visto como um vetor de realismo mágico, é preciso deter-se um pouco mais naqueles aspectos que fundamentam os contos hermilianos, o que será feito, de princípio, numa perspectiva de Octavio Ianni. Para este autor, o mágico está presente na literatura e na realidade e "a fantasia do escritor trabalhada por sua linguagem produz a magia da escritura" (IANNI, 1986, p.11), de onde brota um estilo novo, quando a fabulação cria novos meios de expressão, abrindo horizontes para a imaginação. E criatividade é o que não falta às narrativas curtas hermilianas, pois o autor explora crenças, superstições, mitos, folguedos, romanceiro popular, folhetos de cordel, enfim, tudo que tem como motivo a cultura popular. Borba Filho repisa, repete, insiste continuamente nas mesmas ideias e nos mesmos temas, revestindo-os com as

mesmas palavras, dando a impressão de que o objetivo que tem em mente é canalizá-los para um ponto comum que é o de dissecar todas as variantes da arte popular num método, aparentemente anatômico. Seguindo o pensamento de Ianni (1986, p.14), para quem "o realismo mágico [...] apresenta diversas conotações: maravilhoso, fantástico, barroco, grotesco", pode-se reconhecer que estas mesmas conotações estão presentes no texto hermiliano, como respaldo da carnavalização que engloba obscenidades, pornografias, como modalidades de "articulações do ser", visões de mundo "enfeitiçadas, satanizadas, encantadas, paganizadas" (IANNI, 1986, p.15). O imaginário hermiliano capta a magia do que está nos contos impregnando o texto, de onde emergem a irreverência, a crítica, a sátira, o humor, o riso e outros, como um estilo de ver o mundo e um estilo de pensamento, que vão além de um estilo de criação artística, numa literatura carnavalizada (posteriormente será discutido), que representa uma vertente de sua ficção, que se mantém receptiva à inventiva do povo e a expande, destacando as variadas modalidades diluídas no contexto de sua literatura.

Apresento o texto *O arrevesado amor de Pirangi e Donzela ou o Morcego da meia-noite* de (GEP, p.32-45). Como analisar este texto? Utilizo os construtos sobre o realismo mágico e me detenho nos aspectos sonoros e outros aspectos linguísticos que se encaminham para o estilo, o que leva à significância do texto, aproximado ainda a aspectos semióticos (SANTAELLA, 1996) e, também, ao plano intertextual (GENETTE, 1982).

As personagens são retiradas do mundo, num espaço/tempo identificados. Donzela e Pirangi vivem um amor, sem que este precise quem é sua companheira, uma louca que vive ao léu, situação identificada apenas no final do texto. A magia, patenteando-se através da linguagem, esteia o clima irreal, em que a negação do que é afirmado se esbate no jogo aliterativo e os sons palatais, misturados com os sons alveolares, determinam o tom fugidio e a fluência de um momento mágico, indefinido: "Tudo porque ela, quem ela?, não mais voltara, mas suas formas que não eram formas, sua bainha aérea, de palpável mesmo somente o fluido perfume de jasmim, jazida que jaz no jazigo, no jogo jacente, já (GEP, p.40).

Na descrição do nascimento, presentificam-se variadas conotações do realismo mágico, em que a camada sinestésica enfoca um campo imagético fugaz e as sensações despertadas vigem tão rapidamente que não atingem o espaço da consciência, vivenciadas que são como experiências místicas, de uma metáfora do inverossímil, de ordem sobrenatural, situação em que de um ponto de vista semiótico o texto se desdobra em semioses, apresentando "as ferramentas necessárias para a leitura das práticas de linguagem desde as mais simples até as mais complexas" (SANTAELLA, 1996, p.79):

> [...] enquanto o corpo de Donzela se abria e começava o Nascimento e de tudo o quanto os olhos atônitos das comadres e dos compadres viram não restou lembrança, caído no esquecimento maior amnésia, porque viram e não se lembraram do dossel em veludo púrpura e franjas de ouro [...] (GEP, p. 43).

Borba Filho é um maestro desta orquestração interna do seu material linguístico. Parodiando Cal (1981), quando se referia a Eça de Queiroz, eu introduzo um intertexto bíblico nos moldes do livro do Apocalipse (Apo, 12, 1-12) para justificar a orquestração:

> [franjas de ouro] sustentadas por quatro rechonchudos querubins, um anjo ao lado tocando uma corneta longa que brilhava mais do que o sol, além de uma multidão de anjos e arcanjos que cantavam com vozes seráficas, Donzela na cama azul parindo um pajem louro que, mal nascido, [...] (GEP, p.44).

O autor, sem dúvida tem uma propensão natural para trabalhar a matéria verbal, retirando da massa sonora todos os efeitos expressivos, adequados ao registro discursivo de sua ficção, mormente quando traz à tona uma linguagem carnavalizada, que se manifesta pelo tom

obsceno, misturando o sagrado e o profano, de onde flui um discurso escatológico, culminando com uma situação inusitada, quando se apresenta um intertexto da oralidade. Arremato com Barthes (1988, p.77): "E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer este texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida", quando acrescento, também, o texto que está na oralidade, do qual o narrador sugere variados efeitos: "[um pajem louro que, mal nascido] foi levado pela mão por um sujeito do mais piche, às gargalhadas, aos pulos, aos peidos; os querubins, os anjos e os arcanjos paparicando a ascensão de Donzela, como um balão, de leve, de longe, ignota [...]" (GEP, p. 44).

Complementando este enfoque, é oportuno lembrar um outro estudioso, que evidencia outros aspectos do realismo mágico: "Talvez não seja mero acaso que nas grandes obras do realismo mágico [...] os personagens são destruídos, varridos da face da Terra, juntamente com o mundo que os cerca" (DACANAL, 1988, p.125).

Este mundo, em Borba Filho, quase sempre tem um teor escatológico e a morte, entre outros fenômenos do mundo empírico, é constante, não importa como se apresente. No fragmento do conto "Cinco traques de velha" (p.105-116), há uma enumeração caótica, resgatando a criação de um universo contraditório, em que o que começa finda sem explicação plausível. É preciso entrar em sintonia com o imaginário do autor. Chama-se a atenção para a simetria estabelecida pela sequência de substantivos, determinados pelo numeral. A representação da realidade se efetua num plano concreto de valor simbólico, sobressaindo o realismo mágico como uma hipérbole, sediada pela escatologia:

> [...] esmagaram trinta e cinco crianças, quarenta velhos e velhas, um veterinário, dois agricultores, cinco prefeitos de categoria, vinte cachorros entre raciados e vira-latas, setenta e quatro mendigos [...], cinco soldados e um cabo, um padre e

> vinte e nove beatas, sessenta e quatro donzelas comprovadamente de hímens intactos. E assim como começou, assim findou num estrondoso pipoco que matou baleias na costa da Paraíba. Na praça, recolhiam-se os mortos e um dos cachorros ressuscitou (GEP, p.115-116).

"Para o autor da ficção alegórica ou simbólica [...] não interessa a descrição do real, [...] também não [interessa] a ação sobre o real. Seu objetivo fundamental é a descoberta do sentido real" (DACANAL, 1988, p.75). Nesta perspectiva de Dacanal, talvez esteja um dos aspectos mais importantes dos contos de Borba Filho, principalmente pela transfiguração do real, o que configura a concepção artística do escritor de Palmares.

O autor respondendo a pergunta sobre se havia influência de sua vida sobre sua obra literária, ele respondeu: "- Claro. Eu fotografo tudo e depois transfiguro-lhes. Melhor caricaturo no bom sentido" (CIRANO; ALMEIDA; MAURÍCIO, 1981, p.54). Complemento a afirmação de Borba Filho com a posição de Ianni (1983, p.104): "Inspirado na visão do mundo do homem do povo, e trabalhando esta ideia com engenho e arte, o escritor desenha a figura em que se revela a caricatura", o que se apresenta como uma técnica usual no autor pernambucano.

Borba Filho, reconhecendo que é preciso saber ver, acata a ideia de que a sua literatura tem implicação com o Nordeste. Confessa que o homem deve ser colocado em primeiro plano e não entende "como os escritores dos dias de hoje (década de 70) se possam alhear de todo o processo social, econômico, religioso, e moral quase sempre em crise" (CIRANO; ALMEIDA; MAURÍCIO, 1981, p.56). Realmente, o Nordeste está presente na obra de Borba Filho, não só como ambientação, mas também como referente, na implantação do projeto literário. Mas o que se destaca é o Homem, localizado num contexto universal, onde está presente o desrespeito à vida, quando se patenteia a opressão, a tortura, a discriminação, a violência, entre outras manifestações contra a dignidade humana. Portanto, mesmo se levando em conta

depoimentos do autor, conteúdo dos contos, assim como o estilo e captação dos significados pelos leitores, seria prematuro dizer que não se pode falar de uma literatura regionalista.

Este cuidado sobre a menção de regionalismo, segundo Azevedo (1984, p.95), apresenta "controvérsia em torno do que seja regionalismo literário."

Intuo, no entanto, que em Borba Filho, pelo menos de modo consciente, a intenção não é "ressaltar os elementos diferenciais que fazem desta ou daquela região uma unidade cultural" (ALMEIDA, 1981, p.53). Também não capto em seus textos o tom exaltatório da terra ou da gente nordestina ou pernambucana.

Logo, não havendo indícios da dicotomia de uma realidade regional x realidade nacional, posso falar de uma oposição/aproximação entre valores populares e valores eruditos, inculcados pelos temas desenvolvidos e pela voz do narrador que, segundo Almeida (1981, p.194), "exprime[m] sobre toda a narrativa seu modo particular de considerar os fatos e as personagens [...]".

Acontece com Borba Filho, que sabe acomodar o estilo bem ao molde de Jameson para quem, "com um pouco de engenhosidade, o regionalismo crítico poderia ser reajustado a sua posição pós-moderna [...]" (JAMESON, 1997, p.196). Embora este estudioso esteja mais voltado para a arquitetura (nesta obra), é possível adequar o seu pensamento ao literário. De qualquer modo, há diferença entre um regionalismo tradicional e um regionalismo pós-moderno que interfere, por conta da evolução das visões de mundo vigentes, na própria identidade do regional em vigor. A memória está no cerne de uma prática regionalista, em que o passado presentifica os elos mantidos com a cultura. Borba Filho, no entanto, parece estar aquém do futuro, pois nas entrelinhas detecto o seu compromisso com o presente pelo modo como critica a realidade dos fatos, o que o situa no contexto do rizoma, visto por Deleuze e Guattari como um sistema aberto, relacionado a circunstâncias e não a essências (DELEUZE, 1992). Vejo que

assim se representa em Borba Filho o que se designa como regionalismo, o que não impede de continuarmos a discussão.

Leite (1978) diz ser a personagem regionalista a síntese do meio, o que não se verifica na ficção do escritor de Palmares, pois ele está sempre em contato com seres mitificados, criaturas às vezes retiradas de contos populares, de teatro de marionetes, dos folguedos, ou seja, personagens alegóricas, próprias do plano simbólico. Há, no entanto, aquelas personagens representativas do plano real, principalmente quando o narrador as utiliza com intenção crítica ou de denúncia. Elas, pois, reforçam os outros níveis de personagens. O autor renova a artisticidade de seus contos neste intercâmbio de sua literatura com a cultura popular, aproveitando a cultura nordestina e indo mais além, como acontece quando do aproveitamento de dados do cancioneiro popular e outros. Pode ser exemplificado este contexto com variedades do texto, mas selecionei o conto "O perfumista", da obra *Sete dias a cavalo* (SDC, p. 97-105).

O autor/narrador inclui na história desenvolvida o discurso retirado do teatro de mamulengos e a persona é "Cheiroso", mamulengueiro pernambucano. O conto, de teor fantástico, encaixa na narrativa a visão crítica do mundo real, através de elementos concretos que dão consistência aos desígnios do imaginário:

> [...] um tal de Tiridá afamado pelos mangues do Recife mas na minha freguesia é vivida por Vida-Torta cuja função é entortar a vida dos outros [...] e começo minhas pancadarias e singularias neste mundo arrevesado de perna para cima e bunda pro ar... [...]. De Cheiroso nada mais se soube, a diligência do Cabo Luís resultou em vão, só deixou mesmo os bonecos que foram queimados no Pátio do Mercado e a fama do perfumista: amante das flores e dos odores (SDC, p. 99, 100, 105).

A concepção de mundo do autor de “Sete dias a cavalo” (1975) sobre a arte popular, quando se refere ao teatro, preconiza a fidelidade a valores que ele prioriza, nos quais está presente o Nordeste:

> É mantendo-se fiel a nossa comunidade que será fiel à pátria, unindo-se a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões; e é mantendo-se fiel ao Brasil que poderá estender, não servilmente, mas fraternalmente a mão às grandes vozes espirituais que não sentem necessidade de trair a liberdade para servir à justiça (BORBA FILHO, 1970, p. 71).

Há, não se pode negar, um vínculo forte de Borba Filho com o Nordeste. Mas como ele mesmo destaca, há um processo de transregionalização, e em todas as regiões é preciso ser fiel ao Brasil. Valho-me de Deleuze (1992, p.126) para concentrar o pensamento de Borba Filho: “Mas se há nisso toda uma ética, há também uma estética. O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência.”

Complemento com Antonio Candido, falando sobre regionalismo na literatura, quando lembra que o regionalismo foi uma fase necessária que focalizou a realidade, mas hoje não é uma forma privilegiada de expressão literária nacional. Para ele não há sentido nessa fixação no regionalismo e a sua superação é fator de amadurecimento. Mas isto não impede que obras importantes tenham ligação com uma perspectiva regionalista. Refiro-me não apenas ao Nordeste, mas a qualquer região brasileira ou áreas fronteiriças ou mesmo fora de qualquer fronteira brasileira, como os Estados Unidos, os países europeus e mesmo áreas que existem apenas no imaginário, como a obra *Jogos Vorazes* (2010) em que as áreas espaciais são demarcadas por aquilo que cada região produz, como carvão, artigos de luxo, grafite, diamante, etc.

Voltando à sequência anterior, Candido menciona uma fase do regionalismo que pode ser designada como super-regionalista conforme já fiz referência. O modelo, para ele, seria Guimarães Rosa, espécie de atuação estilizada que interfere na seleção dos temas, dos assuntos e na elaboração da linguagem (CANDIDO, 1987). Esta seria a esteira de Borba Filho, embora encarada sob outro aspecto, pois este escritor registra em suas narrativas curtas a interpretação da leitura no imaginário popular que funciona como representação da visão de mundo do povo.

Gabuglio também estuda o regionalismo numa abordagem sociológica e chega a uma tentativa de classificação do regionalismo brasileiro, dividindo-o em quatro categorias, consideradas precárias pelo próprio estudioso. Vale a pena averiguar: a) conservadora (corresponde às obras que utilizam o regionalismo como meio de preservação das estruturas existentes); b) denunciante (caracteriza-se pela qualidade estética da obra e pela instauração da denúncia de situações de miséria, de atraso e de dependência e apela para a transformação das estruturas esclerosadas); c) acomodada (referente às obras preocupadas apenas em exportar o pitoresco e o exótico); d) globalizante ("desembocadura das anteriores") (GABUGLIO, 1979, p.44-46). Esta última categoria é captadora de uma forma poética que espelha e transfigura o mundo objetivo, conservando sua pureza e sua poesia (GABUGLIO, 1979). Sob este aspecto, assim como naquele denunciador, posso situar Borba Filho, com algumas restrições e o faço não para dizer que ele é um regionalista, mas para inseri-lo no contexto de uma ficção que, ao mesmo tempo em que é inovadora, não descarta as suas implicações com o mundo real, objetivo, por ele transfigurado, que possa designar como representação da regionalidade.

Acredito, no entanto, que para Borba Filho o que interessa "é o homem com todas as suas reações internas que podem ter ou não repercussão externa. Nada do homem condicionado pelo meio, mas do homem revoltado" (BORBA FILHO, 1974, p. 9).

História e discurso na representação do real

As narrativas curtas hermilianas quase sempre assimiladas da realidade estão ligadas a crises sociais e políticas, o que permite historicizar a sua ficção. São situações transmitidas:

a) por contaminação discursiva: "[...] o Almirante agradecendo à proverbial hospitalidade da gloriosa província, terminando com a frase lapidar que Tamandaré havia tomado emprestada ao seu colega Nélson [...] espera que cada um cumpra o seu dever" (GEP, p. 6);

b) por transferência do discurso ficcional para sintetizar o mundo real: "[...] o discurso do Almirante Pederneira Sobral que comanda o nosso navio-escola, honra da Marinha e do Brasil, exemplo do continente americano [...]" (GEP, p. 12);

c) por invenção, centrada no imaginário: "[...] cada um nasce com a sua sina e há sinas piores, como por exemplo a do fiscal de rendas atrás de aguardenteiros contrabandistas na fresca da madrugada" (GEP, p.33).

Há um amálgama do discurso sobre o povo e do discurso do povo, o que acontece quando do aproveitamento do discurso dos espetáculos populares, entre outros dados da inventiva popular, incluindo o cordel. Tudo isto remete para a explanação de uma cultura que se manifesta diferente da cultura letrada, o que faz sobressair a sensibilidade própria do meio popular: "E as beatas se levantando apressadas, uma massa avançando para o altar, siá Claudina culatrão para trás negrada, quem não tiver compostura eu meto a peia" (GEP, p.110).

O autor de Palmares compreendeu que "o povo pode ser o portador de valores e isso, tal como ele é, através do seu modo de vida

particular e das produções concretas da sua cultura numa perspectiva [...] social e essencialmente profana" (MOURALIS, 1992, p.115). Por tudo isso, concluo que há um processo de espacialização dos contos hermilianos, uma vez que a cultura ficcionalizada é representativa do Nordeste, mas o narrador a utiliza como motivo para a introdução de uma "visão de mundo", cujo campo artístico mantém uma relação íntima com problemas sociais de situações em que a arbitrariedade se alastra a passos largos, denegrindo a liberdade do ser humano e o respeito pela vida.

É pertinente, pois, pensar a obra hermiliana fixada na categoria de história na perspectiva apresentada por Todorov (1971, p.211), para quem a obra é "história no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido; personagens que desse ponto de vista se confundem com os da vida real", por se verificar que o texto hermiliano respalda a história, sob este ponto de vista. O próprio autor comprova que num de seus romances: "muita gente de Palmares se viu e me escreveu cartas e me ameaçou e cortou relações comigo" (CIRANO; ALMEIDA; MAURÍCIO, 1981, p.44).

Mas a história é inseparável do discurso que lhe dá consistência e "o signo da relação atinge aí aquela consistência esboçada nos discursos que prometem a interação social criadora" (MEDINA, 2006, p.23). Neste contexto, o discurso sempre estará vinculado a um enfoque bakhtiniano, pois a ficção hermiliana se caracteriza muitas vezes pela retomada e atualização de outro discurso numa atividade socializada. Discurso, pois, será "entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos seus momentos – desde a imagem sonora até os extratos semânticos mais abstratos" (BAKHTIN, 2010, p.71).

Por isso, posso dizer que Borba Filho, aliando-se à cultura de resistência, ressalta os tempos difíceis do contexto social, demonstrando que é possível fazer história, fazendo literatura.

O conto "O general está pintando" (GEP, p.97-104), que dá nome ao primeiro volume da trilogia de contos, revela-se como uma metáfora

do mundo real. O próprio título está naquele âmbito em que o que está dito “não está depois do texto, mas que se inscreve no jogo de linguagem por ele exercido. Que se situa, portanto, antes da significação do real para o qual aponta” (BARBOSA, 1974, p. 11).

O título do conto, pois, expressa um aspecto durativo que no plano da narrativa frisa a continuidade ou duração do processo, da ação que pode se intensificar sempre mais. A ausência do complemento para o verbo pintar estabelece uma brecha para o silêncio, o que dá ao verbo pintar a consistência de um signo em aberto. Isto permite situar Carone:

> [...] é preciso especificar que o silêncio resultante deste emudecimento não coincide com passividade [...]; antes ele [o silêncio] se identifica com a inibição voluntária de uma linguagem [...] que possibilite a captação de outra mais plena, ou, de alguma maneira, menos precária (CARONE, 1979, p.89).

Na parte inicial do conto “O general está pintando”, estar pintando significa que ele vai aparecer. E enquanto sua chegada é aguardada, há todo um aparato bélico, pessoas foram desalojadas, agredidas por um batalhão de soldados, comandados por um sargento prepotente e agressivo: “O Sargento grita qualquer coisa gutural, tem-se a impressão de um buldogue latindo...” (GEP, p.99). A população, submissa ao poder instituído, fica de mãos atadas e o medo se expande entre as pessoas. Por isso, o tema desenvolvendo-se num tempo/espaço exíguos no plano do discurso, amplia-se no plano da narrativa, se a relacionamos com o mundo exterior.

A predominância dos elementos descritivos retarda a narrativa cuja história se desenvolve num pátio de pedras nas proximidades de uma igreja e de um convento que “se recortam contra um azul profundo. O sol encandeia num pátio de pedras e o ar está parado, nada de balouço nas folhas” (GEP, p.99).

Borba Filho fez a interligação entre o tempo e espaço e o cronótopo que daí resulta, aos moldes de Bakhtin (2010), faz que o tempo se condense, comprima-se e torne-se artisticamente visível e o espaço reveste-se de sentido, medido com o tempo. Este autor sabe fazer uso adequado do tempo e espaço, conseguindo que a partir do espaço de onde fala o narrador, o tempo seja o marcador de transformações no manejo discursivo do plano da narrativa: "entra uma mulher apergaminhada, sai outra amarelecida, em conversa com os fradinhos que não se deixam ver [...]. O silêncio zune" (p.97-98).

Pelo teor do próprio texto, as personagens que vão aparecendo não contam, como designativas de contestação. E a constatação desse fato se explicita pelo assédio da metáfora, em função da palavra-chave "silêncio". Posso, então, inferir que tenho em mãos um projeto literário comprometido com o momento histórico (tempo de ditadura), captando a sua representatividade pela implicitação de uma crítica velada ao real, acobertada pelo poder sugestivo da metáfora. O silêncio torna-se ainda mais intenso, quando entendido como oposição ao seu contrário, um adquirindo pleno sentido diante do outro, situação em que o contraste se destaca através do plano sonoro da linguagem (profusão de eco, paronomásia, homeoteleuto) quando a metáfora se torna necessária para partilhar do imaginário não só como linguagem mas também como representação de uma visão crítica do mundo real, fonte de motivação para o tema, em que se constata que os sons linguísticos representam o "ruído" do silêncio, foco de resistência à realidade verbalizada:

> Coisa de tempo, sem se saber contar, o ruído cresce, bufante, ofegante, veículo pesado subindo uma ladeira paralela àquela pela qual se desce ao pátio do convento. Há uma pausa no arquejo, a máquina trabalhando tranquila no planalto, logo aparece no alto, só os pneus nos paralelepípedos irregulares, o motor desligado do caminhão

> militar, na carroçaria dois bancos: soldados sentados dum e doutro lado, fuzis plantados entre as pernas [...] (GEP, p.98).

Também a semelhança fônica objetiva e intensifica a degradação imposta aos fradinhos, pois ao mesmo tempo em que o medo lhes é incutido, cresce o desrespeito à sua dignidade:

> [...] o motor bufa, a fumaça que sai pelo cano de escape envolve os fradinhos em uma nuvem escura, os fradinhos tossem, levantam as batinas e tapam as narinas, sufocam, abanam o rosto com as mãos maceradas enquanto que o caminhão vai atingindo o alto da ladeira e desaparece (GEP, p. 99).

O não silêncio, valorizado pela linguagem, através da exploração dos elementos sonoros e da seleção lexical, em contato com o silêncio, manifestado pelas situações de opressão, encaminha-se para um silêncio mais inibidor, que silencia a voz dos que deveriam falar, no plano do real. E o narrador, arrogando-se o direito de registrar, no cerne da narrativa, o desconforto ante a realidade retomada do mundo real, destaca as palavras do escritor: "pertenço a uma cultura de resistência...". E também em torno da cultura de resistência que Bosi menciona: "A escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa 'vida como ela é' é, quase sempre, o ramerrão da vida plena e digna de ser vivida." (2002, p.130)

Borba Filho utiliza a metáfora para operacionalizar não só o nível estético mas também intensificar a resistência, centrado num vocabulário persistente que conduz os fios de uma literatura contestatória, recurso em que o próprio texto, todo ele já uma metáfora se torna a alegoria de uma situação real indesejada. "Chega-se assim a repensar uma série de termos – significado, significação, estrutura, metáfora,

diacronia, sincronia, história, etc. – que por sua evidente operacionalidade, persistem no vocabulário da crítica" (BARBOSA, 1974, p.28).

Esta antecipação do que se relaciona à persistência da linguagem, na perspectiva de Barbosa, permite lembrar que "o general está pintando" significando "chamar a atenção para si", correspondendo à sexta página do conto, que vem antecedida de um discurso em que a tônica dominante é o aparato bélico para receber o General, adequando-se, no desenvolvimento da narrativa, a um espaço de tempo de uma semana. Observa-se uma mudança no comportamento do Sargento que, de opressor, torna-se subserviente, pois: "o General apeou-se, pisando firme, olhando em volta, demoradamente, fitando afinal a tela, aprovando tudo com um movimento de cabeça dirigido ao sargento que se babou de gozo numa continência rígida de pedra" (p.102).

O espaço do texto não representa apenas a sua tessitura, mas é um espaço em que se ambienta o narcisismo do "General" que, jactando-se de si mesmo, extravasa a sua vaidade, através de gestos estudados. O próprio arranjo da linguagem é vetor para o objetivo do narrador que, infiro, vinga-se do general, para ridicularizá-lo, quando a metáfora avulta o literário esperado:

> Finalmente o general empunhou um pincel que, em sua mão, adquiriu a graça de um florete, voltou-se para as janeleiras, ao longe, cumprimentou-as com a cabeça [...], em seguida para a pequena multidão da ladeira da esquerda, mesmo gesto [...], viu os fradinhos, acenou-lhes com a mão livre [...], concentrou-se na tela [...], com a mão esquerda procurou o gim [...], mexeu o líquido com o dedão indicador [...], tomou um gole, voltou a concentrar-se (GEP, p.103).

Mais uma vez o silêncio metaforiza a linguagem, pois "o silêncio era profundo". Silêncio que se manifesta como o não-direito de fazer

uso da voz, o que se esbate num teor artístico sinestésico, quando a tonalidade de cores, o som do assobio, o movimento das pinceladas na tela convergem para um outro sentido de " o general está pintando". De fato, o general está pintando um quadro, mas perde a inspiração e, para concluí-lo, utiliza-se da força da repressão e da violência, pois um menino morre por ousar transgredir o ritual estabelecido para a pintura do quadro. E, assim, o narrador "materializa a metáfora, através de cuja mediação brota a con-sciência [...] não só de como a comunicação se faz [...] – instante em que a metáfora cria uma realidade" (CARONE, 1979, p.37) e o conto que procura representar uma realidade na qual "o silêncio zune" e "o silêncio era profundo" resgata o real, através da metáfora, que é conivente com a própria morte, destacada pelo escritor para lembrar que, sendo a morte uma forma concreta de silenciar, faz que esse silêncio assuma uma função social nas mãos do narrador, produzindo sentidos que vão da denúncia à contestação, atuando como exemplo de resistência. E a morte, cujo sentido migra para o seu sentido oposto, pode ser vista como um sentido simbólico de valorização da vida.

O silêncio é rompido por um menino que queria passar à força: "quero um padre, é vó que está morrendo, quero um padre, os soldados continham-no com os fuzis, o barulho aumentava, o General estava perdendo seu poder de concentração" (p.104). O menino nem tinha consciência de que o que fazia era um ato heroico, determinado pela cultura, o que lembra Todorov, que diz (1995, p.19): "No heroísmo, a morte tem de fato um valor superior à vida. Só a morte [...] permite atingir o absoluto: sacrificando a vida prova-se que se adora mais o ideal do que a própria vida": "[...] o menino rompeu a barreira, desceu embalado de ladeira abaixo, justo quando estava a dois metros do General a bala alcançou-o nas costas, o jato de sangue esguichou na tela" (p.104).

A poética da violência, uma vez instalada, segue seu ritmo e o narrador, como um condutor de imagens, consegue atingir o ápice de seu desenvolvimento. O General que não conseguia terminar o quadro

que "estava pintando" porque faltava a cor adequada para o pôr do sol "aproveitou aquele vermelho inesperado para o seu crepúsculo, o sorriso abrindo-se, ausente do corpo e do brado" (p.104).

Há, em "O general está pintando", uma técnica discursiva que destaca a produção artística hermiliana, em que estão inclusos a liberdade e o espírito inventivo do escritor, na recriação e redescoberta do real. Este texto assim como muitos outros da trilogia de contos estão enraizados na configuração sociopolítica em que se apresentam. A literatura hermiliana, reagindo à tirania do mundo real, afirma-a, pois "a trabalha por dentro, levando-a às suas consequências necessárias e ocasionais, lógicas e insólitas, trágicas e grotescas" (IANNI, 1983, p.102), registrando em diferentes modulações a repressão política e as suas consequências de que este texto pode ser modelo, na explanação do medo, da insegurança e do pânico, que envolvem as personagens, como uma recriação de situações de dominação e opressão a que o povo fica submetido em "tempos de ditadura". Tudo se exprime literariamente como dados da experiência do autor, que utiliza os elementos da cultura e, de modo especial, da cultura popular, para veicular uma "visão de mundo" compatível com uma perspectiva que atua como invólucro de uma ideologia vivenciada na prática, como oposição ao poder instalado no mundo real.

Para isso, o autor imprime a sua obra elementos linguísticos, ideias, temas, assuntos, motivos e tons configuradores da cultura do povo. E assim Borba Filho também põe o leitor em contato com um processo reinventivo em termos de inovação escritural, o que lembra Guimarães Rosa, Mário de Andrade, José Cândido de Carvalho, poetas de cordel e autores outros que se destacam pelo cultivo da oralidade, como os textos dos folguedos e espetáculos populares.

A vinculação de Borba Filho ao popular traz a sua marca característica. Introduz elementos teatrais e/ou dramáticos, no sentido em que o narrador retoma os dados do teatro de marionetes ou utiliza personagens do bumba meu boi ou cenas de fandango, respectivamente em textos como "O perfumista" (SDC, p.97-106), "O padre" (AMS, p.78-80),

"O almirante" (GEP, p.1-13) só para citar textos onde transitam atores; por conseguinte, tudo que faz parte de uma representação. Já os elementos dramáticos têm o sentido de conflitivo ou atritivo e podem ser empregados em referência à prosa de ficção, como aspectos de um texto em que o cômico se mistura ao trágico como acontece no conto "A anunciação" (GEP, p.117-27), entre outros.

Logo, é comum o contato com personagens retiradas de folguedos, como o fandango, o mamulengo e o bumba meu boi, sem deixar elementos que estão fora do texto, selecionados de modo astucioso, o que pode ser captado através de uma leitura atenta, basta que se detenha em "marcha-soldado cabeça de papelão" e quem de vinte passa tanto faz": "[...] e lá vai coisa e loisa e lá vai fumaça e cangirão e rataplão e marcha soldado cabeça de papelão e lá vai méis e lá vai mais e quem dá dez dá vinte quem de vinte passa tanto faz e no gilvaz e é na chincha e é da que incha..." (SDC, p.99).

Emprega neologismos, clichês, valendo-se de um palhaço como personagem, para destacar associações com a realidade, através de um léxico sugestivo como "potência", "picuinhas", "arena": "[...] impertérrita potência no porém sempre nos ditos galantes e nas picuinhas serelepes ao avistar uma dama, ele, o palhaço Jurema chamado, afamado e respeitado com os seus pedaços de mau caminho, mas na arena risada de orelha a orelha" (SDC, p.107).

E aproveita aspectos da linguagem dita proibida, respaldando seus textos com palavrões, calões, gírias, ditos populares e outros recursos próprios da linguagem oral cujo teor afetivo determina a visão crítica: "Fela da puta, se você não abrir o focinho eu lhe meto um ovo quente na boca e costuro com arame" (GEP, p.125). Clichês e regionalismos linguísticos servem de fundo ao uso da linguagem coloquial e popular: "[...] chegando o prato do chambaril-se-não-suar-não-paga com pimenta malagueta e mais Ela e nesse mundo mergulhou Lonico Soldador" (AMS, p.76). Apreende-se um traço marcante da técnica hermiliana, referente ao emprego de um vocabulário, que destaca as áreas do baixo corporal, enfatiza o campo semântico da bebida

e da comida, tudo convergindo para ressaltar a importância que os aspectos sexual, erótico e sensual assumem na obra deste escritor, exercendo fascínio sobre o próprio autor, que os utiliza como publicidade e propaganda disseminadoras de ideias que situam a sua "visão de mundo":

> [...] fornicava com três quatro cinco mulheres, com cada média de três sem tirar de dentro, bebia garrafa sem contas de cerveja Portner, comia repolho e salsicha e mostarda sem parar [...] na festa da cachaça [...] tirando o gosto com torresmos, bundinhas de tanajuras, culhão de boi, miolos, sem parar da manhã à noite (SDC, p.93).

Borba Filho falando sobre a posição que o sexo assume em sua literatura, diz que é "a mesma coisa que a liberdade". E acrescenta: "encaro o sexo como uma coisa normal e constante na vida de um homem sadio, coisa que todo mundo pratica, uns mais outros menos e eu pratico muito" (CIRANO; ALMEIDA; MAURÍCIO, 1981, p.54). Fazendo uma avaliação de como a crítica se posiciona em relação ao seu trabalho, focaliza Recife, onde não apareceu nenhum comentário a respeito e reconhece que há preconceitos advindos do fato de ele centralizar o sexo, continuamente, na sua escritura. Lembra que prefere ficar com uma ilustre dama francesa do século XVIII que dizia com muito charme: "A única inconveniência de se ler um livro erótico é que a gente não pode segurá-lo com uma mão" (CIRANO; ALMEIDA; MAURÍCIO, 1981, p.57).

Visto assim, parece que Borba Filho coloca sexo e erotismo no mesmo patamar. É interessante observar que ele, quase sempre, refere-se ao sexo, relacionado a ele próprio, o que permite ao seu leitor, ler as isotopias de natureza sexual e erótica como uma metáfora de si mesmo. "Essa metáfora é a ressurreição da experiência e sua transmutação" (PAZ, 1991, p.19).

A fusão do sexual, do erótico e do sensual, que num sentido amplo pode funcionar como uma semiose do amor, não descarta a possibilidade de distingui-los, o que permite a abertura de novas perspectivas. A sensualidade, ficando sob o domínio dos sentidos, está numa linha intermediária entre a sexualidade e o erotismo. Borba Filho, manipulando estes dados semióticos do prazer, produz uma arte de ruptura, atuando quase sempre como crítica social, política, religiosa e estética.

Paz (1991, p.71) discutindo a área da sexualidade diz que: "em sua época de ascensão, o capitalismo humilhou e explorou o corpo: agora o converte em anúncio de publicidade" e "a boca e os dentes, o ventre e os seios, o pênis e a vagina [...] se transformaram em *slogans* deste ou daquele produto", através do poder de fascinação exercido sobre os homens pelo erotismo.

Na literatura hermiliana, esta esfera fascina o próprio autor que a utiliza como propagadora de ideias que disseminam o seu fazer literário como instigador da criação de um mundo verbal que mantém o leitor prisioneiro de uma linguagem apropriada para despertar sensações variadas. No conto "Os tropeiros do céu" (SDC, p.37-41), o plano do discurso faz que o nível da história se esbata numa linguagem em que o tom de sensualidade explora os sentidos do tato e da gustação:

> Jésu tinha prática nas mãos, do corpo dela começou a tirar prazeres com que jamais sonhara, era um banho de mel, uma vontade de subir e de ficar junto, agarrada, sentindo nas entrecoxas o que devia sentir, sabia o que era quando ele a deitou protestou proforma, mas hoje é Sexta-Feira da Paixão e eu não sou Jesus? Falou ele, encastoando-a (SDC, p. 31-32).

Não seria uma tática para instalar um impasse entre o mundo real sob o domínio da hipocrisia e uma literatura que sabia o que propunha para abalar as estruturas de uma sociedade marcada pelas injustiças causadoras do medo e da repressão, vigentes no mundo real? E, assim,

seria conveniente enveredar pelo menos algumas vezes pelos aspectos lúdicos da linguagem para driblar as expectativas.

O erotismo, sob o enfoque da Paz, funciona como "metáfora da sexualidade" e "não é sexo em bruto, mas transfigurado pela imaginação.". Para este estudioso, também o erotismo "não é sexo, mas sexo social", sendo que "a sexualidade é animal, é uma função natural, enquanto o erotismo se desenvolve na sociedade" (PAZ, 1991, p. 74-75). A ilustração retirada do conto "As meninas do sobrado" (AMS, p.1-15) funde sexualidade, erotismo e sensualidade, o que justifica o raciocínio, na sequência esboçada:

> E vai Benedito quis ser apresentado à prendada Adélia e logo na primeira noite, tomando chá pela primeira vez na sua vida, estirou as pernas de satisfação e foi o suficiente para que Adélia visse, bem desenhado na calça estreita, o seu instrumento de trabalho e amor, roliço e comprido, bem feito, coisa que a Viscondessa, com a sua centenária experiência, também vira e admirara e concordava com a sobrinha que um homem daqueles não era pra ficar solteiro se estragando por puteiros e clubes sociais (AMS, p. 10).

Paz (1991, p.82), entre outros argumentos, reconhece que "a nossa época converte a sexualidade em ideologia" e "o erotismo se converte em crítica social e política", o que recomendo como uma possível leitura da ficção hermiliana. Nesta mesma obra, Paz (1991) aprofunda este tema no capítulo "Cama e mesa" (p.58-82).

Esta prática textual não tem, na literatura brasileira, Hermilo Borba Filho como precursor. Na literatura colonial, está implantada a gênese deste recurso estilístico que é comum na literatura universal de todas as épocas, chamando-se a atenção para a obra de Rabelais, à guisa de ilustração. Borba Filho recebeu a pecha de escritor maldito pela linguagem desabrida e pelos temas desenvolvidos. O estudioso

de sua obra sabe que, neste autor, estes recursos são o traço peculiar de um projeto literário, que em determinados textos segue um plano linear, em outros se manifesta circularmente, noutros se detém em patamares, com recuos e avanços que atingem, sempre, uma linha demarcatória da criação artística.

Chamo a atenção, ainda, neste autor, para a apreensão do tom poético, com explorações sonoras e fluências rítmicas e rímicas. Recria provérbios, transfigura estereótipos e apela para uma sintaxe vista como desvio da norma vigente. Instala uma variedade vocabular, com fortes raízes populares, sem se descuidar da inserção da linguagem técnica e da linguagem erudita. E este diálogo de linguagens contribui para a detectação de uma literatura que erotiza a percepção do leitor pelas nuanças com que ele se depara, estabelecendo-se deste modo a empatia, desdobrada em sintonia com o autor/leitor que se encontram com "- a palavra com seu tema intacto, a palavra penetrada por uma apreciação segura e categórica, a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz" (BAKHTIN, 1992, p. 196).

O leitor, defrontando com o inesperado, tem que se concentrar na palavra que significa:

> [...] e foram ao pé do muro, [...] balançando a cabeça com muita delicadeza, iniciaram a escalada [...]. Filogônio encantado batendo palminhas de guiné pra quando papai vier, as cabecinhas já beirando a horizontal pareciam bailarinas obedecendo aos mesmos movimentos, uma precisão, agora se estabeleceriam, era, agora, e deu-se: o hórrido! o horrente! o horrífero! o horrípilo!: doze lagartixas da terra avançaram com presteza e cada uma abocanhou a cabeça de uma lagartixa indiana, mastigando-a, os corpos das pacíficas invasoras caindo do mais alto do muro, os rabos em convulsões de cobras angustiadas [...] (GEP, p.35).

Percebe-se, no autor da trilogia de contos, a fidelidade a um plano de trabalho que preserva a manutenção da tradição oral e dos valores artísticos que resgatam a cultura popular. E mesmo os dados artísticos que transitam pelos meandros do grotesco ou das situações que constrangem aquele tipo de leitor elitista, capta-se, pelo que está explicito ou pelo que está inferido, a imanência do objetivo proposto, qual seja, priorizar o que é representativo da cultura popular, seguida do destaque da memória coletiva, como preservação da tradição. Talvez por isso, só para referendar, o autor utilize tanta variedade de provérbios e tantas repetições, com variantes que se destacam pela força da contextualização. E por último, a transfiguração da realidade, que põe o leitor em contato com uma literatura comprometida com "os valores do homem.".

É comum deparar-se sempre, em Borba Filho, com um discurso que traz as marcas de um discurso preexistente, o que permite questionar a originalidade do seu texto. É o que Todorov (1979) chama de uma rede de relações entre outros textos. Acato também a opinião de Schneider para quem a originalidade absoluta não existe. Para ele também não é relevante o fato de não ter origem, sendo importante o feito de o autor fundar a sua própria. Afinal "a originalidade é apreciada pelo que virá depois, não em relação às suas fontes" (SCHNEIDER, 1990, p.138). E no autor pernambucano ainda que temas e palavras sejam os mesmos, o conteúdo significativo que o texto assume é diverso. Tomando-se Octavio Paz (1991) como referência para fortalecer o pensamento de Schneider, uma observação se impõe. Paz discute a tradução em sentido literal, para dizer em seguida:

> Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, na sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo verbal e, depois, porque cada signo e cada frase traduzem outro signo e outra frase. Mas esse raciocínio pode ser invertido sem perder

> validade; todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 1991, p.131).

Com efeito, refletindo sobre o texto hermiliano, reconheço que o arranjo do discurso, pela sua singularidade, torna irrelevante este aspecto de originalidade, não importa o que tinha sido apreendido, mas o modo como o novo texto se apresenta. É neste cruzamento de discursos que o texto hermiliano traz a lume a energia de sua expressividade. Por isso, concordo com Ducrot quando diz que o discurso segundo não é um mero relato, porque ele cria uma realidade original: "pelo fato mesmo de dizer que alguma coisa já foi dita, diz-se alguma coisa de novo" (DUCROT, 1987, p.159), pois sei que a mudança de contexto muda o sentido do discurso preexistente, como se observa na utilização de trechos do Bumba meu Boi, em que se ressalta o humor, visto como desenvolvimento de uma atividade crítica, resultante do cômico que, na ótica de Jolles (1976), abarca o gracejo e a zombaria. No fragmento abaixo, o humor prepara um desfecho trágico, que resulta, posteriormente, na morte da personagem:

> [...] dormindo ao léu e ao déu, durante o mundéu, voando pro céu, nos ditos e nas pornografias, nos ribombos das gargalhadas e das gaitadas e das piadas, piou, piou, foi a ema minha gente, ou foi a dona da ema, foi o padre, foi o padre com seu sacristão, trepa pra cima de bunda no chão (AMS, p.52).

O cronótopo em processo

O texto hermiliano, enquanto história, promove o tempo real, destacando elementos associados ao mundo objetivo, com personagens e ações representativas de tempos presentes ou passados, em um enredo natural ou irreal, com predomínio quase sempre da ironia e do humor, este trabalhado aqui na ótica de Jolles (1976) que vê o humor como uma atividade crítica, abarcando o gracejo e a zombaria. Já a ironia entre muitas possibilidades será trabalhada na esteira de Muecke (1995, p.48): "a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ativa não uma, mas uma série infindável de interpretações subjetivas." É assim mesmo que o narrador hermiliano lida com o artefato verbal, apontado para a moderna teoria e crítica literária:

> [...] se em tempo de murici cada qual cuide de si, em tempo de militar é bom ficar sob a proteção das armas, os militares através dos subordinados, cuidando da população, do amor, da religião, do jogo, da fome, do comportamento e do pensamento da população e todos comungando com essa ideia [...] (SDC, p.18).

Num discurso recontado ou noutro discurso qualquer, direta ou indiretamente, o tempo se presentifica e, às vezes, funciona com força total, obscurecendo outros elementos literários do arranjo história/discurso, principalmente se associado à relação de espaço:

> Os espectadores da madrugada voltaram às suas ocupações, Evangelista e Creusa apertaram-se mais as mãos, caminharam pelos becos frescos e calmos para a Rua Bela, em casa entraram na cama, se deitaram e durante três dias e três noites se entregaram à doce ocupação do beringote beringote (GEP, p.96).

Os contos hermilianos apreendem tanto o tempo objetivo, que serve de denominador comum para todas as histórias, como apresentam estados subjetivos quando entram em jogo certos fatores de tempo incomuns, de que fala Mendilow (1972), em que o arranjo da linguagem é ritmado pela passagem temporal: “[...] o dia nascendo e o dia morrendo, a noite surgindo e a noite indo, os dias passando com as noites no meio, e os dois carambolando; chegou o inverno, passou, verão forte, sol e estrela, outra vez as chuvas [...]” (SDC, p.67).

Contos que partem da procura do sentido do amor, do sexo, da morte e da vida, encontraram no tempo o suporte ideal para aclimatar ações teatralizadas, fantasia do real que não ultrapassa a encenação. Este recurso serve de esteio para uma visão crítica da sociedade, uma espécie de semente que busca lançar o germe da mudança que não sói acontecer. Talvez seja por isto que o narrador, em algumas histórias, a braços com “a importância de influir sobre a sociedade” (ROUANET, 1985, p.165), apela para o humor e a sátira, através de personagens do mamulengo:

> [...] o mais afamado e corriqueiro de todo este Nordeste velho entubibado pela força da natureza [...] agora vou apresentar a comedinha da minha autoria intitulada provisoriamente porque tudo neste mundo é provisório [...] e começo minhas pancadarias e singularias neste mundo arrevesado de perna pra cima e bunda pro ar [...] (SDC, p.99-100).

Também se vai de encontro a uma realidade temporal em que “o tempo considerado reminiscência perde seu caráter de medida cronológica do passado para apresentar-se como medida de vivência” (ARNS, 1980, p.211): “Ali, na região, todo o tempo, diziam, eram tempos de natais: um dançar, um comer, um caçar, um beber, um dormir, um valsar...” (AMS, p.43).

Convém destacar também aqueles dados textuais em que há fusão de indícios espaciais e temporais, situações em que o tempo se condensa, comprime-se e torna-se visível de modo artístico, quando o espaço se intensifica e penetra, no movimento do tempo, do enredo e da história. Estes dados constituem uma categoria conteudística formal da literatura e Bakhtin desenvolve este estudo que inclui em ensaios de poética histórica, o que se adéqua muito bem aos textos hermilianos, pois "os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo" (BAKHTIN, 2010c, p.211). Este nível de artisticidade, designado como cronótopo, é um recurso literário que unindo tempo e espaço, estabelece parâmetros significativos no processo do desenvolvimento artístico:

> E os anos começaram a correr no casarão todo fechado, houve mudanças políticas, houve-as na associação, aconteceu-las nas modas, nos usos e nos costumes, do casarão elas não saíam e nem de nada tomavam conhecimento, do casarão. Só saíam mesmo ao depois do almoço [...], poucas pessoas transpondo os umbrais da moradia (SDC, p.83-4).

Há traços do tempo/espaço em concordância com um sair de si voltando para si que "sintoniza a palavra com pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem" (NUNES, 1988, p.64), através de sensações que não podem ser explicadas, no espaço do ser e do não ser, permeado pelo discurso indireto livre, aflorando um tempo sem marcação, sendo tudo indefinido, no destaque dado ao tom poético:

> [...] veio o perfume, é jasmim, falou mesmo, era mais do que jasmim, era perfume de tudo [...] mas sensações assim levam a pensamentos assim; estavam em pé ou deitados, ele por baixo e ela por cima, na terra ou no ar? [...] mas jamais tão bom

> , nem se mexia nem precisava, parecia que era mais tudo na cabeça, quando ela soltou o vagido no ápice ele também foi embalado, ficou muito tempo [...], não era hora de ninguém, era sua, havia apresentado armas com quem não sabia, como se fora! Melhor não especular, que nunca especulara nada em toda a sua vida (GEP, p.39).

O tempo, ficando à margem da atividade cotidiana, sinaliza a visão crítica do narrador que coloca na boca do protagonista: "eu não lhe digo sempre que um dia macaco é gente?" (GEP, p.9).

Também o tempo pode associar-se a um passado histórico, o que possibilita manter a ironia, quando são atualizados elementos preservados pela ideologia dominante. O tempo implícito é determinado pelo discurso, moldado em frases fragmentárias: "[...] ele ouvia alguma coisa, realmente, mas não conseguia ligar aves com penas, era marinha, verdes mares, Henrique Dias, nossa raça, brasilidade, qual cisne branco, navio-escola, integração nacional, defesa das nossas costas, a fina flor, Brasil" (GEP, p.12).

Borba Filho faz jus àquilo que Mendilow (1972) destaca como a obsessão do século XX pelo tempo, quando o próprio espaço é conquistado por ele de onde derivam a técnica e os aspectos estruturais da ficção:

> Podia-se consultar qualquer relógio de precisão certa ou se podia deixar de consultar fiando somente no pateque filipe de Filogônio quando ele abria a porta do cartório e eram oito de la matina mesmo sem tirar nem pôr; [...], chegando a tal ponto de perfeição que tudo seu – em horas, minutos, segundos, justeza, limpeza, acerto, colocação – não tinha defeito (GEP, p.19-20).

A marcação detalhada do tempo, que quase sempre se processa linearmente, é comum nas narrativas curtas hermilianas: "Só era

visto uma vez por ano, precisamente na quarta-feira de cinzas, ao meio dia. [...] Um dia, a cidade agitou-se. Era uma quarta-feira comum, de outubro, pleno verão, quando ele aparece, ao meio-dia, a mesma vestimenta, os mesmos andares." (GEP, p.15-16).

Chama-se mais uma vez a atenção para Mendilow (1972, p.36) para dizer que o autor "deve explorar instrumentos diferentes para incitar a atenção do leitor e inspirar a sua pergunta desembaraçada 'e agora?', 'então o quê?'." Mestre nesses artifícios, Borba Filho é pródigo na manipulação de técnicas que enfatizam a história e o discurso, num delineamento que consegue afetar a sequência discursiva. Neste caso, especificamente, convive o narrador com uma metalinguagem e, afora a crítica ao ato de escrever, brinda o leitor com uma nova técnica, resultante de uma convenção ficcional, sem se descuidar da manipulação do tempo:

> [...] neste exato momento passo a relatar os amores do escrivão com Pixita, para ajudar a passar o tempo pelo seu aspecto picaresco e para evitar aquela banalidade literária que diz assim: "Decorrido um ano", o que me faria cair numa chatice beletrística, além de eliminar o suspense da narrativa [...] (GEP, p.27).

Personagens como imagem de vida

Talvez seja exagero dizer que a personagem mais destacável dos contos hermilianos seja o próprio autor ficcionalizado. Detendo-me nos questionamentos de suas personagens, necessariamente defronto-me com a fidelidade do narrador ao projeto literário do autor. Descartando esse enfoque que não pretende ser um juízo de valor, tenho de reconhecer que realmente existe na maioria dos contos uma projeção do escritor em suas personagens. Temas, enredos, assuntos, dados literários e outros aspectos de sua ficção gravitam em torno

de personagens, transmissoras de uma concepção de mundo, revolucionária no plano literário. Registro as palavras de Silvio Roberto de Oliveira sobre as personagens do conto hermiliano:

> Personagens: vivos, vividos, bem caracterizados, falantes, falados, naturais, espontâneos, verdadeiros; gente de verdade, não bonecos estereotipados como se uma câmera precisa digitalizasse amostras de vida diretamente para dentro da mente do leitor (OLIVEIRA, 1994, p. 9).

Dou alguns descontos ao entusiasmo do selecionador dos melhores contos de Borba Filho para trilhar um caminho objetivo. É bom lembrar que este escritor expõe nas suas histórias elementos com os quais convive normalmente, principalmente quando se trata de material humano, no caso, personagens reconhecidamente subjugadas ao poder instituído. Infiro que o autor, para não cair no exagero subjetivo, na seleção do material humano e no tratamento literário que lhe dispensa, foi cioso na sua técnica de lidar com as personas:

> [...] conviver com estes tipos, conhecer-lhes a linguagem para nela expressar seus pensamentos, interpretar-lhes as maneiras, reações, de tal forma que elas representem expressões estéticas de memória do artista que ao correr da pena, lhes poderá dar, então, vida e vigor (ARNS, 1980, p.150).

O próprio autor se justifica:

> A grosso modo, eu lhe poderia dizer que me situo como um ficcionalista, pelo menos nesta fase de agora começada em **O general está pintando**, passando por **Sete dias a Cavalo** e continuando com **As**

> **meninas do sobrado** [...], repito, situo-me do lado de lá, que quero dizer, do lado do povo, como se ele mesmo escrevesse as minhas histórias (ENTREVISTA, 1974, p.4, informação verbal, grifo nosso).

Enfoco, pois, aspectos relevantes de algumas personagens, para mostrar que elas surgem de tal modo da própria vivência do autor que servem de fluxo para projetar imagens de vida. Não são os caracteres destas personagens que contam, mas o que elas representam.

Almirante Siri, pescador de caranguejo, era também Capitão-General de Fandango e "ensaiava durante todos os sábados do ano para o Ciclo de Natal" (GEP, p. 2), sendo confundido com o Almirante Pederneiras Sobral, da Marinha de Guerra. Através dessa personagem, o narrador aborda problemas sociais, como: a) o preconceito racial: "Jamais pensara que o Almirante Pederneira Sobral fosse negro" (GEP, p.8); b) o latifúndio: "Era dono de uma grande fábrica, de grande latifúndio, de bichos e gente" (GEP, p.5); c) a subserviência: "já sei, já sei, Almirante [...] estou inteiramente às suas ordens" (GEP, p.9).

Por intermédio desta personagem, o autor manifesta o compromisso com a cultura popular, mantida pela tradição e desenvolve um dado importante da sua ficção: o apelo ao sexo: "[...] tinha as mulheres que queria" (GEP, p.2). Por esta personagem, Borba Filho instaura a crítica e a comicidade, conseguindo carnavalizar o tema, embora mantendo o relacionamento com o real, "transfigurado" (para usar um termo hermiliano). Almirante Siri é muito mais que o som de um nome é, posso dizer, a perífrase dos valores contidos no projeto literário deste autor.

Anatol Rosenfeld destaca que "é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza" (ROSENFELD, 1987, p.21). A cristalização do imaginário, em Borba Filho, sobressai através da valorização da cultura popular, quando a personagem recriada do meio das camadas sociais populares, centraliza os motivos do texto hermiliano. Através

da personagem Dom, um mágico, o narrador denuncia a forte repressão política, que se instaura em regimes autoritários/ditatoriais, e o faz poeticamente, através de uma imagem que representa a alegoria da morte: "preso como comunista, envultou-se, quer dizer, tornou-se invisível: o resto é lenda" (GEP, p.73)

Também é por esta personagem que se instalam elementos teatralizados do popular com a presença marcante da carnavalização, assim como a implicação de dados circenses, com mágicas e outras atividades movimentadas, de aspectos lúdicos. Manifestam-se marcas intensas de intertextualidade, para introduzir o erotismo, quando o sexo se explicita como crítica à pieguice, aproximando o humor e a ironia:

> Deu-se as representações teatrais, com especialidade na Vida Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, mesmo fora da Semana Santa [...]. [...] o mágico encantava-a com uma carícia de bico de peito [...] no tilintado do mais abaixo o suspiro veio de chanfro... [...] (GEP, p. 60 et pas.).

O texto acima, apesar dos cortes, apresenta Dom, personagem que viabiliza variadas perspectivas da cosmovisão de Borba Filho. Candido, (1987, p.80), após discorrer sobre personagem, destaca que a sua "organização é elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor, e os faz parecer mais coesos, mais apresentáveis e atuantes do que os próprios seres vivos.". Por isso, quando se pensa na personagem, pensa-se também no emaranhado de seus problemas, enredados na história "conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambientes" (CANDIDO, 1987, p.53-54).

Discuto, nesta perspectiva, a personagem Zumba, que funciona como metáfora da resistência passiva, no plano político, espécie de propagador de mudanças, por isto sendo chamado de bolchevista. Aparece, primeiro, no conto "A gravata" (GEP, p.74-80), já com a

marca da tortura impregnada no seu nome “Zumba-Dentão”. Fica-se sabendo que é um ser sociável, pois está numa festa de aniversário. É uma personagem ambígua, pois apesar da evolução das ideias não reage à violência, tal como no conto “A anunciação” (GEP, p.117-127) e no conto “O traidor” (SDC, p.43-53):

> Só podem ter sido os bolchevistas. Foi o quanto bastou para que o juiz expedisse de boca a ordem de prisão, e o delegado chamasse o cabo Luís com os seus praças para cumpri-la, o cabo indo direto à Rua da Ponte onde o único intelectual bolchevista da cidade morava com a sua mulher (GEP, p.121).

Para um escritor para quem o compromisso maior é com o homem, Zumba-Dentão é uma personagem que marca a sua literatura de histórias curtas:

> [...] Zumba-Dentão, assim chamado porque nas centenas de prisões por que passara arrancaram-lhe as unhas e todos os dentes menos o grandão da frente, jamais nada se provando porque coisa nenhuma existia, mas ele pagando por qualquer malfeito impune na cidade [...] (GEP, p.121).

Há um crescimento continuo na estrutura dessa personagem, podendo ser tanto uma transposição de modelos como uma simples invenção imaginária, embora submetida sempre a um trabalho de imaginação, com base no princípio subjacente de sua relação com a vida real. O narrador procura demonstrar que frente à injustiça institucionalizada, nada pode ser feito:

> [...] levou um tapa-olho do Cabo Luís que viu tudo rodar, tombou, caiu, quando se levantou: se mal pergunto, por que motivo?, levou outro que

> achanou o pé da goela [...] calado estava calado ficou [...], no fim da tarde o vate chamou o Cabo Luís e disse arranque, Zum-Dentão abriu a boca, o Cabo chegou com o torquês, houve um suspense, segurou no pé do dente e puxou, quase nem saiu sangue, quase também que nem doeu [...] (GEP, p.122).

Impotente quanto à tortura "uma semana depois era Zumba-sem-Dente para todos os efeitos" (GEP, p.122). Zumba é uma personagem complexa. Aceita passivamente a violência e a tortura, o que, na visão de Zeraffa (1974) vai ao encontro simbólico da personagem, sendo necessário admitir que "a missão de subversão, de contestação, ou mais simplesmente de crítica, de que o autor a encarrega se parece também com a ilusão ou, se preferirmos com o mito (ZERAFFA, 1974, p.45): "Agora estava quieto de seu, havia muito que não se dizia mais bolchevista, [...] a ditadura se prolongava e em tempo de ditadura ninguém conspira, cochicha, trama, é esperar que a ditadura passe e chegue a democracia" (GEP, p.43-44).

É uma personagem que se adéqua aos objetivos do autor: denunciar os desmandos do poder instituído. Zumba resolve candidatar-se a prefeito, por reconhecer que depois de trinta anos a edilidade precisaria de mãos civis. De nada adiantaram os conselhos de sua mulher: "Zumba, você além de analfabeto é bolchevista, além de analfabeto e bolchevista você é popular e popular, segundo mardo, não tem vez com patente, mas ele firme [...]" (GEP, p.45).

Personagem que, no plano do discurso, nos dois contos, significa diferentemente no plano da história, como se fosse uma outra personagem. À semelhança do que pode acontecer no mundo real, esta personagem se expande, embora tudo lhe seja negado pelas condições exteriores.

No conto anterior, era o maior intelectual da cidade, apresentando-se aqui como analfabeto. Zumba, no entanto, não se isola e por

isto é capaz de criar laços. Foi preso e, apesar do apoio dos amigos, é torturado até a morte, e foi o fato de ser analfabeto que o perdeu, dado este que destaca a crítica ao analfabetismo: "E daí começa a agonia de Zumba-sem-Dente, toda a vida analfabeto gabola, teimando que ninguém precisa saber ler para ser feliz como diziam os que sabiam ler" (GEP, p.52).

Supõe-se que o autor usa esta personagem num e noutro texto, com objetivos determinados, mas, de qualquer modo, fica claro o destaque dado ao nível de degradação a que pode chegar o ser humano, quando tem que enfrentar as estruturas sociopolíticas injustas. E a personagem passa a ser "um instrumento cuja situação central depende exclusivamente da sua aptidão para revelar uma certa problemática do mundo", conforme lição de Lukács (s.d, p.83).

Zumba-sem-Dente enlouquece até que "chamou o Cabo Luís e pediu – 'leia isto pelo amor de Deus e me diga o que o que é'" (GEP, p.52). O narrador leva a personagem ao último nível de degradação: "caindo no titibitate, no útero para sempre" (GEP, p.52). Zumba é caluniado como delator dos amigos que o ajudaram e o jornal *A Notícia* noticiou que ele teve de ser abatido a tiros porque entrara em luta com a sentinela.

O autor mitifica a sua personagem, que pode ser classificada de redonda, na visão de Forster (1974), pois além de estar sempre em processo de transmutação, atua tragicamente, desvinculando-se de qualquer sentimento relacionado ao humor: "[...] a mulher o enrolou, esfaqueado, sem unhas, um braço partido e cinco costelas quebradas [...]" (p.53). A mitificação da personagem resgata a tradição contida no romanceiro popular: "durante um ano e cinco meses quem quisesse ouvir ouviria, partindo da cadeia, o capim da lagoa/O sereno molhou/ Molhou bem molhado/Molhado ficou" (p.53).

Há, nos contos hermilianos, uma gama variada de personagens que se destacam a partir do hipocorístico, quando o signo linguístico deixa de ser arbitrário e se torna motivado. O significado do nome quase sempre está associado à profissão, o que, neste contexto, ilustra-se

com nomes das prostitutas. Importante também é lembrar que qualquer personagem que tenha algum destaque no texto, desempenha uma função inserida naqueles aspectos mais destacáveis dos contos do autor. Neste debruçar-se sobre o Homem, o autor, que constrói uma personagem como Zumba, está preparado para perscrutar "a atitude básica diante da Vida e da Morte" (ARNS, 1980, p.141) e assim pairar em nível do aprimoramento que se esboça na literatura que tem por base o compromisso social de mudança.

Voltando às personagens, cito o nome de prostitutas de destaque: Doninha-Cu-de-Pato, a única pessoa que ouviu "o homem-bissexto" falar; Pixita era notória metedeira, mexedeira e bundadeira; Cabeça-de Prata, bexigosa; Zezé-me-Afraganhe, que teve a sua donzelice refeita por Dom; Maria-dá-de-Graça, encomendada para atenuante de empregada; Dorotéia-Rabo-Peludo, de maletinha na mão, Verbena, que provocava grande paixão nos homens; Mária, Maria, Mariá, empresária de prostitutas; Teodósia-Rabo-de-Galinha, prostituta estabelecida por conta própria; Maria do Aritombo, que espalhava a notícia do insucesso de cama dos homens; Madame Lambe-Lambe, dona de bordel; Ana-de-Nós-Todos, Maura-Boca-de-Jasmim, Carminha-Alfenim, Maroca-19, Chuchu-Sarará, cinco companheiras peritas nas peripécias de alcova; Negra-da-Cabeça-de-Escapole; Quiterinha, a suma-quenga; Diana, a de trezentos vestidos e trezentos pares de sapatos; Adelaide Arribaçã, xará de uma madre.

Esta lista exaustiva de nomes objetiva ressaltar um tipo de personagem marginalizado pela sociedade, fato comum nos contos hermilianos. Encerro este tópico, situando Candido, por poder considerar as personagens hermilianas como imagem de vida, funcionando como base de sustentação para suas histórias, personagens para quem "Cada traço adquire sentido em função de outro de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto" (CANDIDO, 1987, p.79-80).

O narrador como artesão

Inicio, enfocando o narrador na perspectiva de Benjamin (2012), tal como ele discute nas considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. Isto se justifica pelo fato de nos seus contos, Borba Filho vincular as suas histórias, a uma perspectiva popular, ressaltando a oralidade. Escondendo-se por trás do narrador Borba Filho, senhor de sua matéria, a vida humana, trabalha artesanalmente as suas narrativas, desdobrando a experiência dos outros à sua própria experiência e põe em prática o pensamento de Benjamin (2012), discorrendo sobre o narrador.

Sua trilogia de contos é antecedida de ensaios sobre a arte popular, o que respalda o engajamento de Borba Filho nas lides e cultura do povo, conforme se verifica na bibliografia do autor. Por isto, depara-se com figuras ingênuas, próprias de figuras que se expandam a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, atinja seus objetivos (GENETTE, 1972).

Manifesta-se a simpatia do autor pelos desprivilegiados, o que muitas vezes resulta em momentos poéticos, como no conto "Ladrão de cavalo" (AMS, p.39-40). Borba Filho, nos seus contos, está enraizado no povo, por isto prepara o seu narrador para fixar-se no povo, de tal modo que possa influenciar a personagem na representação de tudo aquilo que está ligado ao modo de vida popular, o que é possível, pois neste contexto, segundo Benjamin (2012, p.231): "O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais."

O narrador introduz a história: "Parda, disse e repetiu: Parda na insistência do poder da força e dor da virola. Parda de preferência, não de lua nem de estrelas, nem toda escura, parda." (AMS, p.39). O narrador emudece e a persona assume a narrativa, desenvolvendo um fluxo de consciência, que atua como uma memória de si, pois ao mesmo tempo em que discute os fatos, constituindo uma identidade como "ladrão de cavalo", vai repassando as peripécias por que passa,

em suas atividades, incluindo esta leitura em que denuncia a violência e tortura, o que, segundo Foucault (2004), são suportes de lembranças que funcionam como exercícios de memória, rememorações de coisas já vividas.

Esta personagem narrando-se a si mesma faz que "Toda uma elaboração de si e por si é necessária para estas tarefas que serão realizadas tanto melhor na medida em que não se esteja identificado de modo ostentatório com as marcas do poder" (FOUCAULT, 1985, p.97). Este narrador de primeira pessoa, desenvolvendo a escrita de si nos moldes de um discurso indireto livre, se permeado pelo narrador de Benjamin (2012), nos leva a dizer que "O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros" (BENJAMIN, 2012, p.217).

No último parágrafo do conto, o narrador retoma a narrativa, conseguindo manter o clima de irrealidade desenvolvido pela persona. O plano simbólico norteia todo o discurso. As margens fluidas e instigantes funcionam como simbologia da morte:

> Atravessou a noite na virola e quando a madrugada chegou, luz baça de inverno, de corpo estendido na pedra fria, só se lembrava do galo branco e só sentia o suor do tordilho, o leve suor que levava a prados e campinas, a capim-gordura, a melão-de-são-caetano, a rio. Ergueu-se a custo, quebrado, toda uma dor, viu a porta aberta e na calçada, amarrado à arvore, o tordilho. Leve, cavalgou-o: galoparam, cavalo e cavaleiro para o nunca (AMS, p.40).

Já em "Legenda de natal" (AMS, p.43-45), o narrador repassa para o leitor uma história que ouviu contar, provavelmente de um caçador: "Ali, na região, todo tempo, diziam, eram tempos de natais." A partir dessa introdução, o narrador desenvolve uma história em torno de

uma cutia, um mamífero roedor que se alimenta de frutos e sementes caídos das árvores.

O discurso, à moda oral, com ausência quase total de pontuação, é engendrado por frases centopeicas. O campo do imaginário, desvinculado do real, é multifacetado pelo narrador que introduz a cutia no plano simbólico, de onde emana uma aura do sagrado, desdobrável numa visão epifânica do acontecimento: "E por via das dúvidas ali na região não mais se caçou cutia em tempos de natais" (AMS, p. 45). Após a leitura do texto, sugiro que devemos concordar com Benjamin (2012, p.214): "[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros caçadores anônimos".

A cutia apareceu com um chapéu nos dentes numa tarde de muita movimentação, "no terreiro da casa grande" se adentrou e colocou o chapéu com a copa para cima e voltou-se e sumiu na mata e o povo procurou em derredor em torno de cinquenta léguas uma pessoa que havia perdido o chapéu. Após várias vezes visto o chapéu num homem de olhos azuis e cabelos louros, que chegara a pescar com o grupo e "foram peixes e mais peixes para a fome de todos os moradores e sem se salgarem não apodreceram" (AMS, p.44). O chapéu, miticizado, mudou o comportamento das pessoas e ficou decidido que a cada ano o chapéu seria levado em procissão para passar um ano em cada engenho. Procissão com: "fogos, bomba, reco-reco, pífanos, música de saracotico com negaças e volteios, todos na dança e na alegria, nos comes-e-bebes [...]" (AMS, p.44). Logo, o escritor une sua memória à memória passageira do narrador e centraliza a cultura popular no cerne da narrativa e, como Leskov, trabalha a matéria-prima da experiência e ouso dizer com Benjamin (2012, p. 214): "a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorrem todos os narradores", tal como Borba Filho, travestido de narrador.

Outras histórias comprovam que Borba Filho consegue despertar o interesse pelos seus contos, ao mesmo tempo em que desenvolve no narrador a disposição constante para designar efeitos da cultura

popular, resultante do campo da memória e da tradição, influenciando o narrador para demonstrar que a oralidade é trabalhada, enquanto as histórias são contadas de novo. Trago Zumthor (1993) para complementar a atuação do narrador na ótica de Benjamin (2012) ao mesmo tempo em que procuro realçar o vigor da cultura, trabalhada literariamente e destacar "Lugar e tempo da performance [que] podem ser determinados pela ocasião social em que ela se produz" (ZUMTHOR, 1993, p.254), segundo a técnica desenvolvida por Borba Filho: "De golpe, assim de repente, o menino não se lembrava de quando a história começou, mas do tempo sim [...]. Só muito tempo depois, quando o menino já era contador de estórias entre a idade de homem e a idade de velho [...]" (AMS, p.48-49).

A última das "10 histórias de Zona-da-Mata" está no âmbito do predomínio da tradição oral, com aproximação da técnica utilizada pela literatura de folhetos, como Leandro Gomes de Barros em *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* (s.d.):

> Esta história que escrevi
> Não foi por mim inventada:
> Um velho daquela época
> Tem ainda decorada.
> Minhas aqui só são as rimas
> Exceto elas mais nada!

Recorre-se mais uma vez a Benjamin (2012, p.21) no sentido em que a história: "apresenta a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas": "o pai do avô contava que o Boi aparecera pela primeira vez lá pelos idos de setecentos [...]" (AMS, p.57). Posteriormente, o narrador retoma o início da história: "Esta foi a primeira das histórias de Boi contadas pelo pai do avô" (AMS, p.58). O texto entremeado de elementos do Bumba-meu-Boi, está duplamente ligado ao popular, pois está presente também

num fragmento de acalanto característico do Nordeste, em que o intertexto desconstrói o discurso: "Boi, Boi, Boi, Boi da cara preta, o menino vai pegá-lo, não tem medo de careta.". Este recurso mistifica o mito, isto é, torna-o alegórico, pois o narrador, neste contexto, em sendo onisciente, procura também convencer o leitor de que o que diz é verdade, pois "Leonardo das Benevides da Souza Paiva não tinha outro fito na vida, verdade: o Boi [...]" (AMS, p.59).

Nestas "10 histórias da Zona-da-Mata", o narrador estabelece a relação com o ouvinte interessado em conservar o que foi narrado. Nas "10 histórias naturais", que representam também a técnica narrativa da maioria dos contos, o narrador já não pode ser visto sob a perspectiva benjaminiana, uma vez que os contos coligidos representam o imaginário do autor, com base em dados da experiência do mundo empírico e não em histórias ouvidas oralmente do cancioneiro popular. O próprio autor, disfarçado em narrador, encabeça estes contos, o que na visão de Hohlfeldt (1981, p.174) se manifesta:

> [...] com textos monoblocos, quase monolíticos, sem qualquer troca de parágrafo de que se ausenta o narrador que criaria a ambiguidade narrativa, alcançando-lhes, por isto mesmo, força de presentificação, de naturalidade, o que constitui uma maneira específica de narrar [...]. (HOHLFELDT, 1981, p.174).

Em Borba Filho, destaca-se o seu compromisso com os marginalizados, o que classifico como fidelidade a uma literatura a serviço da vida. É interessante destacar, na esteira de Eco (1993), que o testemunho do autor empírico, embora na prática às vezes perca o controle do que se escreveu é importante, não só para compreender o texto, mas, principalmente, para entender o processo criativo, quando "certas soluções textuais surgem por acaso, ou em decorrência de mecanismos inconscientes" (ECO, 1993, p. 100), como, por exemplo, a seleção do vocabulário, a estrutura sintática, a retomada de discursos

preexistentes, a utilização de uma linguagem sensorial, entre outras possibilidades. Nas pegadas de Eco, pode-se introduzir a noção de um autor-modelo que atua e se revela para estimular a imaginação, sendo a voz ou a estratégia que confunde o autor empírico (ECO, 1994). O autor-modelo guia o leitor empírico para torná-lo um leitor-modelo. O texto que selecionei para estudo demonstra que o discurso também faz parte da estratégia do autor-modelo e de certo modo é o discurso, não a história, que faz o autor-modelo reagir motivado por técnicas várias que abrangem os planos da linguagem, com destaque para os aspectos sonoros.

No conto "A prostituta" (AMS, p.63-65), o autor inicia o texto com um narrador de primeira pessoa, que sabe tudo sobre a personagem. Na visão do autor empírico, Quiterinha é o protótipo de mulher-objeto. Já o autor-modelo encaminha o discurso de tal modo que a personagem é tratada afetivamente. O leitor empírico pode ver a prostituta centrada no topo da hierarquia, mas o leitor-modelo capta, entre o significado, os significados secretos, o que pode ser feito através de inferências. Eco recusa a ideia de que um texto possa ter qualquer sentido, mas acredita que um texto pode ter muitos sentidos, o que também acato enquanto leitora empírica e enquanto leitora-modelo de Borba Filho (ECO, 1994).

O efeito das metáforas comprova que falar da morte é destacar a vida e incita dizer que o arranjo da linguagem desencadeia uma série de contradições. Em "Quiterinha, a suma-quenga", o neologismo provocado pelo deslocamento do adjetivo resulta no composto por justaposição, o que, no plano sonoro permite três planos de significação: /a suma-quenga/, /assuma, quenga/ e /ah! suma, quenga/, estratégias textuais que envolvem o autor empírico, o autor-modelo, o leitor empírico, o leitor-modelo e o discurso, fato comum na escritura hermiliana. Quiterinha, homenageada na morte, destaca que para além da intenção do autor, existe a intenção do texto (ECO, 1993) que apresenta diferentes atitudes ante a morte: a) morte como separação definitiva: "Quiterinha passara-se, com armas e bagagens, se fora de

vez"; b) morte como Senhora da vida: "[...] Quiterinha de quem só se via a cara branca, toda arrodeada de flores, as carpideiras não carpiam mais, eram os seresteiros que cantavam serestas, nos gemidos dos bandolins e dos cavaquinhos".

Processa-se, pois, através da literatura, uma função dialética entre o autor e público (leia-se o último termo como leitor), embora ao se analisar a obra como realidade autônoma, possa-se reconhecer que "autor-obra-público" são coexistentes e contemporâneos na análise (RICCIARDI, 1971). Borba Filho, enquanto autor-empírico, mergulha a sua obra no momento histórico em que a origina e o faz não só em função do momento político, implícito em seus contos, mas vai mais além, na captação de motivos outros como acontece em textos em que estão explícitas semioses do sexo, o que faz lembrar a época da revolução sexual. Isso determina também o compromisso com a realidade cotidiana e desmitifica ainda o papel do intelectual em relação à sociedade (RICCIARDI, 1971).

A linguagem, de teor poético, mantém o ritmo da narrativa: "No centro da zona, no coração da zona, da zona açucareira e nos arredores de não sei bem quantas léguas [...]" (GEP, p.63). O narrador apresenta a personagem: "[...] a morta Quiterinha, dona dos penachos e dos gargarejos das noites alegres da bebida corrida e do amor doído, que amor de puta sempre dói talvez até pior [...]" (p.63).

O juízo de valor se intensifica na parte final da história: "[...] todos juntos no enterro de Quiterinha na tarde quieta de verão, com cigarras e vento brando, em volta dela os mortos e os vivos, que merecedente ela era pelos prazeres dados e vividos" (GEP, p.65).

Mas há situações, o que é comum, em que o narrador de terceira pessoa é onisciente e recebe auxílio do autor implícito que projeta sobre ele:

> [...] certas atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc, que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente

> cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego [...] (REIS; LOPES, 1988, p.62).

"E vai estavam ali os cinco, fechados, bebericando café e gasosa, nada de bebida forte para não embotar as faculdades astuciosas, mal se viam por entre a fumaça, todos na sua habilidade pessoal, no esforço, esbarrando jogo de empate será, talvez, por que não?" (GEP, p.133).

O narrador age quase sempre de modo sorrateiro, nesta troca de posição com o autor que está sempre à espreita de seus lances. Também utiliza as personagens para auxiliá-lo no desenvolvimento da história, o que explicita o tipo de discurso que melhor se adapta ao enunciado:

> O fiscal olhou Neco Graveto que estava rindo sem dar a mínima, esperou um gesto dele, mas tudo o que ele fez foi torcer as rédeas do cavalo e retomar a viagem, sem nem mesmo olhar para trás, o Fiscal voltado na sela vendo ainda por muito tempo os corpos estirados na campina (SDC, p.129).

A topografia verbal

Analisando a linguagem hermiliana, como um estilo que destaca as suas narrativas curtas, convém lembrar que, sendo a linguagem "obra contínua e comum de todos os membros do grupo social" (LEROY, 1977, p.174), cabe ao autor impingir-lhe certas inovações, que poderão ou não ser aceitas pelos membros da comunidade linguística. A linguagem comum utilizada pelo escritor poderá alcançar efeitos estéticos através de combinações fônicas, morfológicas, sintáticas e semânticas, que suscitam a representação desejada. Nem sempre o

autor consegue atingir o seu objetivo em relação a leitores, cujo grau de compreensão não interage com a perspectiva artística do escritor.

E mesmo que se diga que "a matéria básica do escritor é a linguagem do seu grupo social" (LEROY, 1977, p.175), não foi difícil para Borba Filho, de formação acadêmica acentuada, ligado que era às camadas sociais intelectualizadas, desenvolver seu projeto artístico, pois manteve contato com pessoas simples desde sua infância e adolescência. Conhecedor da cultura popular e adepto dela, canaliza para sua arte a "visão de mundo" popular e o faz não tanto pelos temas que desenvolve, mas principalmente pela linguagem que dá consistência à sua expressão literária.

Essa apreensão do popular pelo discurso literário de Borba Filho é o lastro que prevê a instauração de uma linguagem mais revolucionária que subversiva, pela destreza com que recria sentidos e instaura a sua concepção de mundo. A sua linguagem, que se enquadra em Bakhtin, diz ser a situação social que vai determinar o tipo de enunciação que servirá para exprimir o real que pode ser a fome, a violência, a opressão, a tortura, "a partir das direções inflexivas da experiência" (BAKHTIN, 1992, p.116). Cada situação é única em cada texto. Examino alguns dados ligados ao tema da morte para comprovar como o escritor consegue usar a metáfora exata, a imagem precisa, adaptada à situação contextual. Selecionei o texto "O portador" (SDC, p.69-78) porque ilustra todos os elementos justificadores da explanação feita.

O portador, de nome Belisário, leva a morte a quem dele se aproxima. Deixo de lado o aspecto supersticioso, próprio da crendice popular de alguém poder provocar a morte das pessoas, animais e plantas só pela força do olhar, para averiguar os dados recriados pela linguagem na detectação da morte. Ao mesmo tempo, convém ser observado o modo como o narrador manipula "uma diversidade social de linguagens, organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais" (BAKHTIN, 2010a, p.74).

O narrador traduz a visão popular:

> [...] encontrou Belisário [...] deu-lhe uma dor lá nela, caiu, estrebuchou e pronto. [...] topou com Belisário [...] foi só desviar a vista, escorregar e timbungar sem saber nadar desapareceu. [...] o bilhete que Belisário mandara a seu Cleofas almocreve e foi seu Cleofas lê-lo e amanhecer-olhando-o-dedo-grande-do-pé; a tudo os descrentes respondendo a palavra coincidência (SDC, p.69).

O "portador" está a serviço do Coronel Tancredo Paes das Neves Sobrinho que, quando queria se ver livre de um desafeto, "era só mandar Belisário dar dois dedos de prosa e o de cujus abecava a dama-negra sem mais nem menos" (p.70). O discurso muda de tom, com vozes anônimas, em que o narrador investe na inovação da pontuação e emprego da maiúscula: "[...] porque então já não morreu todo mundo que com ele se encontrou? ao que os crentes contrapunham: Não morreu, mas vai morrer; e Morrer todo mundo morre; mas não antes do tempo" (p.70).

O narrador se vale da metalinguagem, no manejo da crítica, quando introduz vozes individuais, linguagem adaptada à condição social dos falantes:

> As autoridades não se dignavam sequer a tomar conhecimento das queixas porque afinal de contas Belisário matava se matava, sem arma de fogo ou faca, veneno ou murro, nada, só com o olhar?, ora, nesta não caio eu, afirmava o prefeito; Passou, olhou, viu, morreu?, ria o juiz, não me digam, e o promotor: Só de longe, assim, sem mais nem menos, coalha o sangue?, e o delegado: Que é que vocês querem que eu faça?, tudo isto são metáforas e eu só lido com metásteses, ao que todos ficavam no mesmo e terminavam concordando com ele (SDC, p.70).

Belisário, conhecedor do seu potencial, transforma em ato a sua força maléfica, o que lhe valeu o apelido de Homem da Foice: "[...] que gente mais frouxa, está com medo de entrar no rol dos bons" (p.70). Em seguida, uma voz não identificada se vale da "linguagem proibida" para designar a morte: "Fechou o furico? É, fechou" (p.71). A linguagem popular cruza-se entre narrador e personagem: "Belisário apareceu comendo uns brebotes [...] a gaitada dobrando, eita que a merda vai virá boné e nisto passou um tal de Pulquerio [...] e dito e feito, o homem não andou mais nem dez passos, torceu sobre o eixo, rodopiou, caiu, desocupou o beco (p.72)."

Ainda para designar a morte, o narrador recorre a metáforas: "voltara numa rede, o bigode atravessado na garganta [...] morrera na vez que lhe coubera, [...], se afolozasse" (p.73). A imagem se torna significativa quando encaixotada nos labirintos do texto a que pertence, como na enumeração, abaixo, em que o predomínio da sensação auditiva, no plano da expressão, determina o silêncio, no plano de conteúdo, quando se pode dizer que o contexto define as conotações. A terra silencia e detém os elementos constitutivos da vida até chegar ao "vazio oco", ao nada. A seleção vocabular, utilizando vocábulos expressivos (marulhar, farfalhar, zumbido), sugere a ideia do que se quer designar, como a presença da vida, neutralizada por antecipação; o arranjo sintático, estabelecendo paralelismos, determina o ritmo e gera a harmonia imitativa, representativa dos sons da natureza; a substantivação dos verbos focaliza uma visão dinâmica, num processo em ação. As coliterações das oclusivas /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/ destacam fonemas homorgânicos que sugerem a ideia de cessamento. Já as fricativas /f/,/v/, /s/, /z/ sugerem sons de certa duração, bem como os fenômenos que acarretam como a imitação do sopro ou o fluir de algo que se esvai. Os sons vocálicos, notadamente os de ressonância nasal, exprimem prolongamento, sugerindo persistência, no que é fortalecido pelo som do /a/ que denota ampliação. Por último, tudo se cala, restando o nada. Neste texto em que se imbricam todos os sons da linguagem, Borba Filho estrutura um jogo de tensão e

distensão, com características afetivas que destacam o silêncio, que se torna fisicamente perceptível, a ênfase sendo provocada no final do período com a utilização da expressão “vazio oco”: “Foi como se a terra inteira silenciasse de repente, detendo o vento, o marulhar das águas, o farfalhar dos coqueiros, a conversa das formigas, o canto dos passarinhos, as vozes dos animais, o zumbido do silêncio, somente o vazio oco” (p.75).

O assédio das imagens neste conto (fato normal nos contos hermilianos) determina o nível de ambiguidade do discurso e a imagem fantástica que encaminha o desfecho, explora a hipérbole em que se estrutura o grotesco, o maravilhoso, entre outras categorias. A morte, que é uma coisa séria, vem sempre antecedida do riso. E nesta apreensão barroca de um real que só é verdadeiro enquanto ficção, a magia da linguagem induz que: “O discurso do escritor produz efeito de realidade porque utiliza ao máximo o poder de fascinação pela imagem [...]” (MACHEREY, 1971, p.61). E é justamente este intercâmbio da linguagem com o mundo real que permite ao autor deste conto conservar um clima de fascinação que, mesmo saturado da exploração imagística, não estabelece em nenhum momento algum indício de monotonia. E assim a linguagem é sempre nova, “não pela sua forma material de existência” (MACHEREY, 1971, p. 57), mas pelo poder evocativo e pelo fato de não ser aferido por nenhum padrão. Observa-se o efeito do gerúndio do qual o autor extrai valor estético no desligamento da noção de atos ou fatos, que estabelecem um sentido de continuidade, na implantação do tom descrito. A linguagem de teor auditivo estabelece a combinação dos sons, sem o seu comunicado figurativo, no sentido de reforçar a sensação da coisa mencionada, recurso atuante no estilo hermiliano, como é comum em Eça de Queiroz (CAL, 1981):

> E Belisário disparou na gaitada mais violenta que se possa imaginar, uma gaitada maior que o fragor das cachoeiras e o ribombar dos trovões, uma gaitada superior a tiros de cem canhões ao mesmo

> tempo [...], abalando os alicerces da igreja matriz cujo sino começou a bimbalhar, os soldados as putas e os jogadores dentro de casa batendo queixo, a gaitada entrando pelos olhos e ouvidos, pelo degas, pelo meato urinário, alojando-se no estômago e sacolejando o ente [...], a gaitada subia e descia em faixas, acumulando-se, ribombando, os peixes boiaram mortos e as galinhas voaram pairando no ar, os bois mugiram e deitaram-se agoniados, os cavalos dispararam [...] (SDC, 1981, p.57-58).

Após parar a risada, morrem Belisário e o coveiro. E nem um guindaste com capacidade para milhões de toneladas conseguiu levantar o morto para colocar no caixão, e "quando o dia amanheceu, haviam nascido margaridas nos olhos, nos ouvidos, nas ventas e na boca de Belisário [...]" (SDC, p.76).

O clima de maravilhoso se dá, ainda, quando "oito meninos e oito meninas com a farda do Colégio Nossa Senhora de Lurdes, agarraram Belisário, colocaram-no no esquife, fecharam, pegaram nas alças e o conduziram para o cemitério [...]" (SDC, p.77). Efetiva-se o halo do irreal na aproximação de seres díspares ao pé da cova:

> [...] um gato de olho de fogo miando e querendo dentar um urubu de cabeça encarnada, aparecendo um negro magro, alto, de canela fina, ainda não nunca visto naqueles pagos, afastou os notáveis com a maior cerimônia, afastou as crianças com toda a delicadeza, já o povo com uma certa brutalidade, e falou: O ente não pode ser enterrado (SDC, 1981p.77).

Depreende-se, a partir da linguagem, que o teor de realismo mágico, ["nesta hora levantou-se um pé de vento descomunal naquele mesmo momento foi Belisário carregado, sorvetido, de nada ficou"]

(SDC, p.77), é substituído por elementos concretos do mundo objetivo em que "todas as palavras e formas são povoadas de intenção" (BAKHTIN, 2010, p.100). Observe-se também a visão crítica com base em dados do real: "[...] os notáveis voltaram às suas memórias, até que quinze anos depois morreu a primeira pessoa de velhice: o Coronel Tancredo Paes das Neves Sobrinho" (SDC, p.77).

E assim termina a história de "O portador", ao mesmo tempo em que se encerra o enfoque sobre a linguagem trabalhada por Borba Filho. Linguagem que, carregada de um conteúdo vivencial, revigora o estilo, por traduzir a concepção de mundo, disseminada pela ótica da cultura popular, o que será desenvolvido no próximo capítulo, no contexto de eixos da cultura, nas memórias de resistência.

O POPULAR E SEUS MUITOS...

> *"A literatura bem comportada prefere desconhecer a cultura de resistência e se refugia em campos onde os valores do homem atual são relegados a um plano de masturbação intelectual."*
>
> **Hermilo Borba Filho**

Denúncia, crítica, sátira, humor ou outras modalidades de insatisfação prescrevem neste autor uma criação ficcional que desenvolve "a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante" (CANDIDO, 1989, p.117). A variante do adágio "a justiça tarda mas não falha" (conservando a mesma estrutura fonossintática), "a justiça tarda mas não falta" (SDC, p.82) coloca em evidência a verve irônica de Borba Filho como uma marca usual de sua literatura. Pondo o leitor em contato com Zoroastro Paralelo Paranhos da Penha, da mais fina sociedade local, num jogo de causa/consequência, narra a sua queda, ocasião em que destaca a corrupção política e os interesses escusos do poder constituído:

> Zoroastro Paralelo chefiava uma quadrilha de contrabandistas de aguardente, de quebra outra de ladrão de cavalo, e mais ainda que fazia parte

> de uma associação para tirar deste mundo as pessoas que os associados acharem desagradáveis, sendo que parece vice-presidente da sapientíssima entidade, tudo porque houve mudança na política, outro governador no Estado pretendendo aquelas regalias para seu apaniguado de nome Tomásio Guarulhos [...] antigo matador nos pagos da Paraíba, coisa que queria dizer mais eficiência (SDC, p.81-2).

Borba Filho, pois, sabe tirar proveito da organização literária adequada, emprenhando sua literatura como instrumento consciente de desmascaramento e focaliza no seu universo literário aspectos que deveriam reger a ética política. O autor singulariza este empenho através do seu projeto literário e, neste contexto, particulariza esta perspectiva através da personagem Zoroastro Paralelo; o autor/narrador universaliza o seu compromisso com a arte, como figurante de uma luta virtual pela moralização dos costumes. Num conto de título ameno, "Retratos e flores" (SDC, p.79-85), criticamente, dribla a própria criatividade, inserindo aspectos outros, como o suicídio da personagem, pois "Zoroastro Paralelo resolvera viajar com uma bala nos miolos, deixando as gêmeas Aglacê e Batilda na mais negra orfandade" (SDC, p.83). Esta história com um apelo ao maravilhoso, pois as gêmeas que dormiam na larga cama "que fora palco das fornicações conjugais de Zoroastro Paralelo" (SDC, p.84), foram enlaçadas por uma gitirana que afrouxou o abraço após dois meses, quando se contacta, posteriormente, com um discurso marcado por construções paralelísticas que enfatizam aspectos do real, gerando um contexto inverossímil dinâmico. Contribui para isto o uso dos polissíndetos, o emprego reiterativo do infinitivo, associado ao pretérito perfeito, determinando, gradativamente, um clima de desvanecimento: "Elas se levantaram e andaram e descobriram que podiam viver sem comer sem beber sem falar sem dormir sem sonhar, foram aos jarros,

mudaram as flores e a água podre e viram que estavam com bem cem anos a mais" (SDC, p.85).

Vale ressaltar que, neste texto, assim como na maioria dos contos, "a esfera erudita e a popular trocam influência de maneira incessante, fazendo da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação" (CANDIDO, 1989, p.123), em que a semiose dos códigos utilizados ressalta o dado popular, através da construção discursiva:

> Mestre Lindolfo já nasceu mestre, das artes e das profissões, pintor e barbeiro, letrista, flautista edecetera coisa e tal, e por isto não era de estranhar que aos vinte anos, a paleta numa mão e o pincel na outra, defronte da tela, passinhos para frente passinhos para trás, ventas quase coladas ao quadro tal a miopia precoce, executasse durante dias e semanas a sua obra-prima (SDC, 1989, p.79).

Em Borba Filho, a junção da cultura erudita com a popular permite destacar a segunda, pois os dois níveis de cultura, antes se completam, servindo um como apanágio do outro, na integração de uma visão de mundo popular, submetida a uma perspectiva de literatura erudita. O sentido nem sempre será o mesmo, pois o reaproveitamento das fontes populares tem objetivos determinados, inferências que se alicerçam no próprio texto hermiliano, quando se está em constante relação com a contestação , a crítica, e o humor, conforme já fiz referência e, ainda, outros recursos, da ficção deste autor, que implantam a cultura de resistência.

Embora não distinga cultura de povo e cultura popular, como alguns estudiosos tentam fazê-lo, Borba Filho, alicerçado neste veio da cultura, enfatiza a resistência, através do compromisso com um fazer literário que traz à tona uma literatura insolente, pelos temas abordados e pela linguagem desabrida. Torna-se, pois, necessário

averiguar como esta cultura resgata os valores contidos na concepção do universo popular. Borba Filho, empenhando-se em destacar os matizes culturais de suas narrativas, impede que códigos, produtos culturais e senso comum da estrutura de mundo do povo sejam soterrados no emaranhado de uma cultura dependente.

No autor da trilogia de contos, harmonizam-se todos os ingredientes da resistência em "suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, os seus sentidos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atração deles" (CANDIDO, 1989, p.113). Assim, cabe ao escritor expressar sua posição no que se refere à crítica num âmbito artístico, que capta as mazelas do mundo real. Borba Filho, comprometendo-se, liberta-se de uma "literatura bem comportada", evitando, deste modo, "a masturbação intelectual", conforme evidencio na epígrafe.

O autor, que diz não acreditar em palavrão, pois só conhece palavras, "com o seu peso, a sua medida e o seu valor", evidencia: "Não tenho vergonha das palavras e as emprego exatamente para, inclusive num sentido popular puro designar as partes nobres do homem e da mulher, por exemplo, são estas palavras insubstituíveis como são na conversa, na raiva, no ato de amor" (CIRANO, 1981, p.52).

A afirmação do escritor pode ser ilustrada com o exemplo abaixo, situação em que o nível da obscenidade está respaldado pelo conteúdo pornográfico, sobressaindo o tom lúdico: "disseram e contaram, viúvo mandando as filhas morar na cidade, enquanto entrava dia e saía dia e ele descabaçando a piva duas vezes por dia no apreceio vermelho em volta do cipa" (GEP, p.69).

Esta perspectiva da metalinguagem em Borba Filho é recurso que difunde a cultura de resistência por ele apregoada, com a força expressiva que adquire a descrição da tortura no conto "A anunciação" (GEP, p.117-127). O nível de ambiguidade, as construções paralelísticas, o tom minucioso e reiterativo, assim como a polarização da linguagem e o emprego de palavrões, representativos do baixo corporal, dão a

exata medida de uma cultura, resistente pela sua própria natureza, pela sua consistência e pelo estilo contundente:

> Guará sabia que podia fazer, mas não agüentou mais de quarenta e oito horas. Que agüentou, agüentou: pau na marra, pau na bunda, cacetada nos penduricalhos, cacete no ventoso, extração de dentes e de pentelhos, arranco da unha do indicador da destra e quebra do dedo mínimo da sinistra, novamente cacete na panasqueira (GEP, p.125).

A cultura de resistência vista pelo autor como engajamento nas lides do popular, oposição à cultura dependente, insubordinação ao imperialismo cultural, resgate da liberdade da dignidade do Homem, combate à intolerância sob qualquer aspecto, é uma cultura de libertação. Libera a forma de expressão, de pensamento e de criação, fazendo da escritura elemento de instigação que capta vivências do mundo real e as transfigura, no universo literário, ao mesmo tempo em que resgata os dados da cultura popular, no afã de manter viva a tradição. Por isso, é pertinente aproximar deste contexto a posição de Bosi (1992), referindo-se à cultura de resistência. Para ele, também, faz parte desta cultura "o resgate da lembrança que alimenta o sentimento do tempo e o desejo de sobreviver" (BOSI, 1994, p.366).

O resgate da lembrança corresponde, na ficção hermiliana, ao afã de manter viva a memória coletiva e o desejo de sobreviver implica não só em preservar o passado, mas também em investir no futuro, visão utópica de mudanças e transformações do mundo real: "é esperar que a ditadura passe e chegue a democracia [...] ele se candidataria, depois de trinta anos a edilidade precisaria de outras mãos, mãos civis" (SDC, p.44-45).

Discernimento da cultura popular em Borba Filho

A cultura popular remete a uma determinada realidade brasileira, pois num país cheio de contradições vitais, onde as estruturas econômicas, políticas e culturais não foram ainda devidamente definidas, a sua cultura representa um fenômeno cheio de imprecisões. Considerando que a arte popular é coisa viva, não se podem perder de vista as transformações por que passa a cultura popular, embora haja sobre os aficionados desta cultura a tentativa de devolver ao povo as formas artísticas por ele criadas. Este foi o empenho de Borba Filho ao longo de sua trajetória literária, teatral ou ensaística, principalmente naquilo que se relaciona às fontes de cultura do povo, à sua análise e ao seu aproveitamento. O narrador hermiliano concentra, num pequeno trecho, elementos diferenciados que caracterizam a visão popular. O clima de religiosidade, o nível de linguagem, as referências à área da comida e da bebida, a ornamentação do ambiente, os instrumentos musicais, tudo converge para respaldar a concepção de mundo popular. É o que Wagner (2010) chama a atenção quando quer destacar as representações do que é preciso discernir: "Todas as simbolizações convencionais, na medida em que são convencionais, têm a propriedade de 'representar' ou denotar algo diferente delas mesmas. Essa é a noção tradicional de 'símbolo', empregada por Charles Sanders Peirce e outros" (WAGNER, 2010, p.84). Complementando, diria com Peirce que "um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna signo, se não houvesse interpretante" (PEIRCE, 1975, p.131). O interpretante, pois, transforma-se em novo signo e assim por diante, *ad infinitum.*

Borba Filho é um empreendedor da cultura e o faz, aproveitando o já existente, o que respalda a tradição, na linha peirceana, permitindo que o interpretante sígnico alce voo para indicar que nada parece estável, o que se constitui em Borba Filho como marca de seu estilo.

> [...] siá Claudina culatrão, mais do que ancha, preparou sua novena puxada a capricho com flores artificiais, incensos, velas novas, para depois um grão-taurus da maior sustança rebatido com um capado, tudo molhado a quinado, cachaça e capilé e agradado com uma orquestrinha de pau e corda para as danças devotadas a Excelsa (GEP, p.110).

O autor, encaixando-se na cultura popular tradicional, resultante de uma aquisição de aspirações, não se realiza apenas no plano da realidade comum, mas também no plano da imaginação artística. Essa visão tradicional, mesmo apresentando certas reservas em alguns estudiosos, é a visão de cultura popular mais próxima do que é defendido por Borba Filho, como está em Fávero (1983) que defende na cultura o popular pelo popular. Introduzindo na sua literatura o povo e o elemento popular como tema, motivo, personagem, entre outros elementos, abole a distância entre observador (Borba Filho, enquanto autor) e o objeto de sua apreensão como vivência literária (o povo), desenvolve um discurso sobre o povo ou um discurso do povo, na esteira do que é desenvolvido por Mouralis (1982).

A cultura popular pode-se concretizar de formas diferentes, servindo sempre aos mesmos propósitos. Em Borba Filho, afora a captação da concepção de arte popular, o autor compromete-se, no plano literário, a resgatar formas artísticas que estão nas raízes do povo, o que pode ser compreendido tanto como instrumento de conservação, como de transformação social. Desse modo, coloca-se a cultura em termos de problema social para o intelectual afeito ao trabalho de cultura popular, contexto que se integra à ficção hermiliana porque "o popular significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem" (sic), segundo defende Chauí (1990, p.88), que parece identificar-se com o contexto hermiliano, como pode ser ilustrado com o conto "Os tropeiros do céu" (SDC, p.27-41). O conto narra a história de uma companhia de teatro ambulante,

em que Jésu, o ator principal é também o dono da companhia. As encenações giram em torno de Jesus Cristo, mas a centralização na cultura popular abarca variadas modalidades, desde a maneira de encarar o sexo, passando pelo jogo de sueca, cenas de milagres, até o aproveitamento da oralidade. Exemplifico com um texto em que a visão popular se destaca através de canções ao mesmo tempo em que o narrador demonstra conhecer a arte cênica:

> [...] ele, que em tudo era que pensava, em tudo mandava, não somente como Cristo Jesus, mas como empresário, primeiro ator, figurinista, cenógrafo, ensaiador, só não dizia que era compositor por que as músicas do espetáculo eram arranjos de velhas canções populares da região, que o povo gostava, como O Tatu Subiu no Pau para a hora da cruz ou Me Leva me Leva seu Rafael para a fuga para o Egito ou o Não Não Quero Mais Teus Beijos para a hora da traição de Judas, em toque lento e penoso (SDC, p.30-31).

Chauí, no entanto, chama a atenção para o fato de se pensar na História sob o ângulo regressivo dos românticos, contexto em que a cultura popular passa a ser entendida como a boa origem perdida. Ao mesmo tempo, a autora indica um caminho em que "a prática da Cultura Popular pode tomar a forma de resistência e introduzir 'a desordem' na ordem, abrir brechas, caminhar pelos poços e pelos interstícios da sociedade brasileira [...]" (CHAUÍ, 1989, p.178).

Tudo isto foi posto em prática por Borba Filho, na retomada de motivos, vigentes na cultura popular, transfigurados de modo a estabelecer o conflito numa estrutura que se compromete, sem ficar indiferente ao Homem em suas necessidades de paz, justiça e liberdade. Posso inferir que este autor tenha compreendido que "[...] pensamentos, palavras e atos de uma cultura de resistência ainda não vencida pela força da desintegração 'seja' um tênue lume de esperança

que bruxuleia no termo deste percurso" (BOSI, 1994, p.383). No conto "O Mateus" (AMS, p.51-53), por exemplo, o autor enfatiza os dados da cultura popular com elementos sexuais, ao mesmo tempo em que denuncia o crime perpetrado contra a personagem Besuntado, ator do Bumba meu Boi. No trecho ilustrativo, o narrador utiliza o discurso do espetáculo popular, já referenciado, o que envolve o leitor no encadeamento da escrita em que "de todo imóvel", "já não era", "tinha sido", "passara-se", "descansando", "uma chaga", são imagens eufemísticas da morte, em meio ao discurso do espetáculo:

> [...] o Besuntado chamado, Mateus afamado, negro danado você diz que sopra o fole, tome o fole pra soprar, Besuntado deitado mas de todo imóvel, foi tocar com a ponta do pé branco, o dedo grande do pé branco e ver Besuntado, Mateus afamado, do fole negro danado, já não era, tinha sido, passara-se, os braços ao longo do corpo, o sexo afamado, negro danado, descansando, na altura do coração uma chaga (AMS, p.53).

Os contos hermilianos quase sempre são adequados à maneira de sentir e de pensar do povo. Fugindo ao escapismo e definindo-se como um escritor que não pode viver fora de sua época, diz o autor:

> Por que, então, não praticar um ato político com a literatura, desde que este ato tenha como finalidade, não a solução do problema, que aí voltaríamos ao romance-tese, mas a exposição do conflito? Acho mesmo que escrever, nos dias de hoje, já implica um compromisso político, qualquer que seja a tendência do escritor, de tal modo estamos envolvidos neste caminho da humanidade (ENTREVISTA, 1974, p.6, informação verbal).

É em contato com a cultura popular que o escritor pode perceber que “há toda uma descoberta da dialética das relações sociais, entre aparência e essência, singular e universal que revoluciona a criação [...] artística” (IANNI, 1983, p.118), o que possibilita a Borba Filho manter-se coeso em torno de um veio da cultura cuja representatividade pode respaldar um projeto literário em sintonia com a cultura popular, o que pode ser observado no trecho abaixo, em que a personagem retirada do mundo real atua como ator, tal qual desenvolve a sua arte no espetáculo popular do mamulengo:

> [...] mandei um bilhete para minha noiva querida Bernarda é impossível te ver-te hoje Cheiroso Dorabela e Companhia Limitada assim ela ficou sabendo que eu estou no trabalho pegado que está livre que se quiser aceitar só que vai se arrepender e ela sabe disto cipó de boi ficou foi pra estas coisas mesmo e vós doutor de leis vais me desculpar que ainda tenho uma boa lapada de caminho [...] tenho de colocar meus perfumes e me divertir com os meninos [os bonecos] que estão acochados no fundo dessa mala doidos pra vadiar [...] (SDC, p.101).

Ainda estou com Ianni falando em cultura popular, para destacar que “[...] há um mundo de contos, histórias, e causos dos vários tipos, relatos e fantasias, que expressam uma tremenda riqueza na maneira de ver, de pensar, de articular, o que é o universo social, cultural, natural, etc., dessa gente” (IANNI, 1983, p.117):

> Não tem arco-íris? Tem. O arco-íris não puxa água pelas nuvens? Pois: quando ele puxa, arrasta com tudo, é pedra, é tudo. A pedra fica nas nuvens. Quando o calor lá em cima é grande, dá o trovão, solta a pedra da nuvem. Aquilo vem numa

> velocidade que só vendo e o trabalho do ar vai desgastando ela até que fica um gume feito uma foice. É bater numa árvore, abre. Lá na fazenda do meu pai, eu já vi muito dessas pedras, é feito uma pedra de mó, de amolar, sabe? (SDC, p.134).

Ecléa Bosi (1986, p.84) complementa o pensamento de Ianni quando afirma que a cultura popular "pode assimilar novos significados em um fluxo contínuo e dialético" e afirma que "a falta de identidade de concepções do mundo entre o povo e escritor vem de este desconhecer os sentimentos populares". Isto não atinge Borba Filho, pois ele se identifica com esta cultura, sendo também um defensor dela. Daí o seu engajamento a partir da compreensão de que através da cultura popular recebemos lições de resistência, sendo necessário evitar a cisão com esta cultura, o que representaria um fator de empobrecimento (BOSI, In. VALLE; QUEIROZ, 1988, p.25-33). Borba Filho insere-se neste contexto em que "o povo tem uma sabedoria popular expressa em códigos, dramaturgia, religiosidade, produtos culturais e senso comum" (WANDERLEY, In. VALLE; QUEIROZ, 1988, p.69-70), dados que o autor utiliza como plataforma para escrever seus textos. Às vezes me deparo com escolhas estilísticas, em que tudo se esvanece, apesar de movimentar-se:

> Todos os sinos tocando, todas as casas se abrindo, todos os foguetes subindo, a procissão no meio da rua atrás do Bispo, nos andores todos os santos, na frente destacado, o grupo peticionário rodeando o Bispo que foi à procura do Diabo no Ato do Lenhador, não o encontrando; no Pastoril da Catota Gato Velho, não o encontrando tampouco; no cispladim de Nenê Milhaço, e nem aí; na igreja presbiteriana, nem; [...] (SDC, p.24-25).

Peter Burke, discutindo a cultura popular, reconhece que este nível de cultura sofre um processo de transformação ao longo do tempo e, questionando-a, conclui ser ela a cultura da não-elite, enfim, a cultura das classes subalternas. Para Burke, é nesta cultura que o estilo de natureza coloquial se manifesta com trocadilhos, rimas, aliterações, repetições, contrastes, pleonasmos, redundância, clichês e estereótipos, como roupagem de estórias tradicionais, apresentando-se os motivos numa série de variantes. Por isso, textos diferentes são iguais, ou melhor, são transformações uns dos outros, diferentes permutações entre os mesmos elementos básicos (BURKE, 1989):

> Nos aromas dos guisados e dos assados do boteco de Guará abancou-se Lonico-Soldador, apelido vindo da profissão; abancou-se na massa das gaitadas e do ruído de copos, garrafas e talheres; na fumaça e no cheiro da cerveja abancou-se; bateu palmas e esperou, abancado, e não teve que esperar muito para tragar o cálice d'Ela, engolindo cuspe grosso e batendo com exagero na caixa dos peitos, a mão espalmada (AMS, p.75).

Nesta congruência entre o popular e o erudito, há uma adequação do texto hermiliano à escritura de Rabelais, cuja fonte de inspiração era popular. Recolhendo motivos na corrente popular, determinou um sistema de imagens, assim como a sua concepção de arte. Há em Rabelais, também, resistência em adaptar-se aos cânones e regras da arte literária vigente. A apreensão da cultura popular, manifestada pelas formas de ritos, obras cômicas verbais e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro podem ser desdobrados em festejos carnavalescos, paródias, insultos, juramento e outros, assim como em Borba Filho:

> [...] e já o Fiscal dava meia volta para descer as escadas quando Caga-Raiva explodiu dois pontos acima pra onde é que o senhor vai? Já se viu maior

> desfeita? Onde é assim que me trata, vem para minha casa, mal dá uma palavra, satisfação nenhuma, bota o rabo entre as pernas e sai à sorrelfa, comigo não camaleão, vamos à ceia (SDC, p.140).

Em Rabelais, os palavrões contribuíram para uma criação de uma atmosfera popular e o predomínio do princípio da vida material, assim como o grotesco, o humor, a sátira e degradações, entre outras categorias e tudo isso pode ser transposto para muitas das histórias curtas hermilianas:

> [...] vocês me matam, a tabaca da mãe, é o corno do seu pai, Totó na defesa do medroso, insultando os moleques de dentro do café nas carambolas, na víspora, nas safadezas; nome de mãe era o que mais se ouvia, eu tenho uma em casa e outra na rua na boca dos frescos, pinguelo da mãe caiu e o cachorro engoliu, macaco sobe e guariba desce, é, é o da mãe que padece [...] (GEP, p.106).

Também, em Borba Filho, encontram-se vestígios da Idade Média, pois o escritor da trilogia fazia pesquisa desde os primórdios do teatro na Idade Antiga, detendo-se no Medievalismo, que se patenteia naqueles aspectos explorados por Rabelais que, segundo Bakhtin (1987) representava "o princípio da vida material e corporal, como as imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e a da vida sexual" (BAKHTIN, 2010, p.16), como em "Sete dias a cavalo" (SDC, p.127-148), texto alegórico que pode ser visto como uma "representação dos vícios em forma humana, isto é, a invenção de figuras realistas extraídas da vida contemporânea e que representam também os Sete Pecados Capitais" (HODGART, 1969, p.171), fato que se apresenta tal como era concebido na Idade Média. Lima (1986, p.41), comentando este texto, associa-o também aos pecados capitais e diz: "as figuras carregam os sinais grotescos dos vícios da danação e

mais parecem saídas de um quadro de Hieronimus Bosch, como uma advertência quanto aos perigos da tentação"

A representação do pecado da gula se incorpora aos comentários feitos, chamando-se, ao mesmo tempo, a atenção para a riqueza de detalhes. A predominância da nominalização estabelece a enumeração caótica, o que ressalta a marca do dinamismo, determinada pelos polissíndetos, a forma plural, paralelismos gramaticais, semântico e rítmico que transformam o discurso numa imagem de voracidade. Os elementos descritivos promovem *flash* de efeitos cinematográficos na apreensão dos elementos concretos do real, como pode ser observado:

> [...] Pharmácio-Zanoio [...] olhando e vendo em duplicata as iguarias, o monte de comida, patos e galinhas d'água, capotes e paturis, rolinhas e nambus, vacas e carneiros, farofas e arrozes, queijos e frutas doces e babas-de-goma, e o inglês e o de bacia e o de rolo e refrescos e vinhos e águas. De arroto em arroto, Pharmácio-Zanoio se banqueteava, enchendo-se, fartando-se, [...] (SDC, p.143).

Já estão mais ou menos clarificadas as tendências da ficção hermiliana. No término deste tópico, vale dizer que o respeito pelo Homem e a instigação para uma tomada de consciência frente aos problemas com os quais convivia, é uma forma de vasculhar também a consciência nacional, o que foi reconhecido por Lúcia Helena, quando se referiu ao discurso literário (HELENA, 1980).

Recorro a Benjamin (2012, p.130 et pas.) para destacar o itinerário do projeto literário de Borba Filho e destacar a seriedade de sua arte, o seu compromisso de escritor em que se explicita a valorização da cultura popular. Benjamin lembra que o escritor tem liberdade de escrever o que quiser, mas a situação social o força a decidir como desenvolver a sua atividade. Para este teórico, "a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária – porque inclui sua tendência literária".

E se a obra literária é caracterizada pela tendência justa, ela terá, necessariamente, todas as outras qualidades, inclusive a de situar contextos sociais vivos e de desenvolver um comportamento prescritivo, pedagógico, ensinando outros escritores a escreverem. Sabendo que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção e vendo o autor como produtor, Benjamin situa a função exercida pela obra no interior das relações de produção, coloca a obra dentro das tendências de uma época, o que permite visar a técnica literária naquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise social. Então, a obra assumindo a sua força combativa, como a produção hermiliana, nas narrativas outras, destaca o plano da linguagem, o poder persuasivo e o seu vigor crítico, que denuncia a representação dos desmandos coercitivos no plano do real.

Mesmo sabendo que nem sempre um escritor é fiel ao que fala e mesmo tendo Borba Filho dito em entrevista: “Eu sou um sujeito contraditório”, a sua obra está aí para ser lida e os seus contos são o testemunho das técnicas e tendências que podem ser apreciadas sob variadas perspectivas e em função de tendências e técnicas preestabelecidas.

A técnica literária utilizada por Borba Filho, nos contos, é diversificada, no que sobressai em aqueles elementos que dinamizam a cultura popular na apreensão de uma dialética que, num discurso epocal, referente à vivência de uma ditadura, explicita as verdades de um mundo em transformação, o que clarifica um discurso preexistente, na união de arte e história, comprovando, segundo Benjamin (2012, p.245), que “nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie”.

A tendência destacável é preservar a cultura popular, através de quem, com o uso adequado da técnica, focaliza a sociedade, apresentando imagens do painel de uma realidade desumanizada. A cultura popular, neste ínterim, exerce uma função transformadora, unindo técnica e tendência, utilizando a memória, o imaginário, o simbólico, os valores e as relações do mundo real. O narrador, ao lidar com todo

este aparato, deixa a sua marca na narrativa e capta-se na sua história, os resultados de uma vivência própria, como no conto "Dom" (GEP, p.58-73), quando depois de todas as peripécias, a personagem se transforma num mágico e o seu último feito, envolvendo a bandeira nacional, provoca o incidente de queimá-la, sem possibilidade de retorno à forma natural e, então "Dom preso como comunista envultou-se, quer dizer, tornou-se invisível: o resto é lenda" (GEP, p.73).

Veículos da cultura popular

Borba Filho recolhe, na tradição oral ou em outras fontes, elementos temáticos para elaborar suas obras. Utiliza também elementos da cultura popular já tratados por ele como estão em: *Espetáculos populares do Nordeste* (1966), *Fisionomia e espírito do mamulengo* (1966) e *Apresentação do bumba-meu-boi* (1982). A intensa comunicabilidade do texto hermiliano, em grande parte, advém da afinidade do autor com o popular. Obra considerada por Fábio Lucas como importante documento social destaca os contos como "novelas de cunho satírico e intenções de crítica sociopolítica, que aproveitam matéria literária popular do Nordeste", acrescentando que "Hermilo Borba Filho deixa um acervo de obras de grande significação para a literatura e a cultura brasileiras" (LUCAS, 1976, p.96). Mas a cultura apreendida por Borba Filho é a cultura popular que quase sempre resulta da representação social, mantenedora da memória histórica, com o intuito de conservar as raízes do povo e manter atuante a sua cultura. E, à proporção que vai tecendo a sua narrativa, combina:

> Realismo e verdade que nascem também da sua escritura ágil, da sua linguagem transfigurada e transformadora, do verbo mágico que reelabora, em termos de desgarrada poesia e beleza, situações, cenas e até escatológicas, da

> manipulação vocabular e que lhe facilita fantásticas e delirantes, feéricas e alucinadas associações de ideias e de imagens (BRITO, 1976, p.16).

A profusão de adjetivos nos coloca frente ao entusiasmo do crítico em relação ao texto hermiliano, o que talvez possa ser resumido, dizendo-se que a ficção de Borba Filho corresponde a uma escritura inovadora em todos os seus aspectos. O trecho retirado do conto *O morto* (SDC, p.115-125) nos coloca na perspectiva de Brito, situação em que o verbo mágico entra em ação, ressaltando a expressividade com elementos cômicos em que a própria morte é tratada com zombaria:

> [...] na madrugada descobriram o corpo do inditoso língua-grande, o detrator de Dona Lica, das suas prendadas filhas e do digno proprietário rural Coronel Simeão dos Anjos Benevides Costandrade; o corpo pinicado de bala, tantas que era de ver almofada de bilros, riram uns, penalizaram-se outros, também quem mandou, conselho não faltou, está assim porque quis, e ei minha gente não adianta nada agora o homem é morto, tomou foi na jatoba, fala de um dos mais irreverentes, torna o respeitoso: É chamar a autoridade para as necessárias providências (SDC, p.117).

Interessante identificar a simplicidade de Borba Filho, quando diz pertencer a uma cultura de resistência que inclui a cultura popular, mas aponta Mário Souto Maior, dentre todos os escritores nordestinos, como aquele que mais se tem preocupado com o sentimento popular (BORBA FILHO, 1975).

Cunha (1981, p.31) esclarece que "inovação em matéria de linguagem pressupõe, necessariamente, espírito inovador no pensamento, na cultura", o que respalda o texto hermiliano a partir do suporte da

visão de mundo popular. Pesquisador nato encara esta atividade como deleite e, falando de Cheiroso, um titeriteiro pernambucano, diz que ele:

> [...] praticou um mamulengo de exatas medidas populares, [...]. Com Cheiroso entramos no mundo da marionete popular, selvagem, pura, angélica. Dele partiu a descoberta de um mundo que só me aventurei a explorar agora nessa pesquisa mais poética do que erudita (BORBA FILHO, 1966, p.13).

Cheiroso dá nome à personagem central do conto "O perfumista" (SDC, p.97-105), já feito referência: "Era de nome Cheiroso, mestre de mamulengos e extratos, dividindo os dias para as vendas e as noites para os bamboleios [...]." À sua vasta erudição, associa este escritor a uma sensibilidade captadora de todos os matizes vindos da concepção de mundo do teatro de marionetes. Considera o Capitão Boca-Mole, de quem se sente devedor de sua sabedoria:

> [...] um deus nesse teatro hierático que é o mais puro dos espetáculos populares do Brasil, suas origens perdendo-se no passado cujos diálogos – mistura de tradicionalismo e improvisação – assemelhando-se à técnica empregada pelos comediantes da velha comédia popular latina [...] (BORBA FILHO, 1977, p.21).

Há trechos do conto "O boi" (AMS, p.57-59) retomados do espetáculo popular do Capitão Boca-Mole: "Levante Boi vamos s'embora já deu meia noite já rompeu a aurora."

Impossível querer compreender a maioria dos contos hermilianos desvinculando o autor/narrador do pesquisador do mundo popular. Como classificar um texto hermiliano de pornográfico, se para o autor, cuja imaginação está povoada da visão popular de mundo,

“a espontaneidade do obsceno nas representações do mamulengo afasta o pornográfico que se lhe queira dar. Provoca o riso e age à maneira de catarse” (BORBA FILHO, 1966, p.127). Mas sendo a literatura uma ficção, não seria exagero enquadrar os contos hermilianos como metaficção, uma vez que este escritor retoma do mundo mágico dos espetáculos populares os motivos para o desenvolvimento de suas narrativas curtas e, assim, preserva a arte popular, ao mesmo tempo em que abre caminhos, ainda pouco explorados, para autores eruditos, dando ele próprio exemplo, no aproveitamento do popular e na sua disseminação, quando o conto “O Almirante”, que abre a obra *O General está pintando* (1973, integra o discurso dos espetáculos populares à literatura erudita: “Senhor Capitão-General já foi à cabanga? Não viste? Quando as fateiras estão tratando os fatos, tripas. Viste? Quando elas cortam a tripa em cima e cortam embaixo aquilo que sai de dentro como se chama senhor Capitão-General? Maniçoba” (GEP, p.1-13).

Retoma o autor pernambucano elementos da “arte comprometida”, sendo o seu fazer artístico um compromisso desenvolvido por um projeto literário que abrange o social e o estético. Literatura é a concepção de um mundo que, em não sendo seu, não impede que a ele esteja engajado, o que o faz em forma de denúncia, desenvolvendo, ao mesmo tempo, uma adesão irrestrita ao universo mágico dos espetáculos populares do Nordeste. Sob esta perspectiva, falando sobre mamulengo, opina: “Vale-se [...] o artista popular daquilo que os eruditos chamam de “arte comprometida”, lançando mão deste veículo para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real” (BORBA FILHO, 1966, p.118).

Lembro que esta perspicácia no uso da cultura popular liga-se à ideia que tem de povo: “aqueles que estão marginalizados do progresso e do avanço da economia brasileiros ‘carentes’ de recursos que vão desde os materiais aos espirituais” (BORBA FILHO, 1975, p.10).

Sobre o Pastoril, Borba Filho o explicita dizendo que era, a princípio, a representação do drama hierárquico do Natal com características

próprias; perdendo o sentido hierárquico e lírico, transformou-se num gênero popular de representação, conduzido pelo espírito popular (já referendado). Versátil na apreensão deste espírito popular, introduz o autor, na descrição de um enterro, conectado à linguagem popular, partes discursivas próprias do Pastoril, num contexto em que o espaço do mundo real também representa o mundo popular: "[...] nas bodegas os homens sempre cantando chega a morte vai a vida, outro grupo na bacafusada do já tô de munheca inchada de abanar essa bichinha, ditos de Pastoril, noite de Sábado, manhã de morte, tarde de adeus, nas despedidas" [...] (AMS, p.46).

Há um destaque especial às cavalhadas no conto "Sete dias a cavalo", com sete variantes. Neste contexto, destaca-se a primeira alusão ao bode (macho caprípede) que é apresentado por Borba Filho em um de seus ensaios (BORBA FILHO, 1973). No conto, as cores dos estandartes, assim como os bastões com efígies específicas, remetem a um mundo simbólico que se caracteriza pela ambiguidade, situação em que o imaginário se expande num texto que se caracteriza por uma linguagem recheada de pormenores, com predomínio de um tom medieval:

> [...] surgiram os bandos, assim como da terra brotados, repentinamente sem pedir licença e os de um lado eram morenos e os do outro eram loiros, um cavaleiro moreno levava um estandarte vermelho e dourado com uma cruz cintilante, um cavaleiro loiro ostentava uma bandeira verde recamada de pedrarias cintilantes e nela estava um macho caprípede e os dois bandos se prepararam com armas nas mãos e as armas eram espadas e lanças, nenhuma de fogo, na primeira investida rolaram duzentas cabeças morenas e formou-se um riachinho de sangue, na segunda o número de cabeças cortadas foi igual para os dois lados, na terceira caíram quatrocentos loiros e todos os morenos, só ficou um que deu um brado

> retumbante e partiu contra os loiros, o macho caprípede desceu da bandeira, ficou empinado nas patas traseiras e vomitou fogo, o cavaleiro moreno transformou-se em zéfiro e desapareceu (SDC, p.129).

Carnavalização nos contos hermilianos

A representação da literatura brasileira do Nordeste através dos contos hermilianos apresenta um nível de amplitude considerável. O mundo carnavalizado descortina-se para o leitor com uma passagem pela sátira que segundo Hodgart (1969) representa uma postura mental de crítica e de hostilidade causada pelos exemplos imediatos do vício e da estupidez humanos. Próprio da sátira, no plano estético, é encontrarem-se jogos de sons ou de palavras ou de outras relações de linguagem, como pode ser observado no exemplo: "Naquela noite, Quiterinha chamou o promotor, especializado em púberes e impúberes, o promotor foi aos dentros de Diana [...]" (AMS, p.99).

A fantasia, como representação de visão de mundo transformado, interage com o realismo, o que se constitui como a chave da sátira:

> [...] o juiz de direito, que se preparava para ir à casa de sua amásia teúda e manteúda, pretextando à legítima que iria a uma reunião na loja maçônica da qual era grau trinta e três, fez uma conchinha com a mão esquerda, destampou o vidro e fez o gesto de encher a conchinha, ouviu o tiro, sentiu uma dor de ficar com a vista escura, quando olhou para a mão esquerda a conchinha era uma cacimbinha [...] (SDC, p. 103).

Há subformas satíricas, dependendo do tema desenvolvido, como a busca do entretenimento associada a festas, a contos populares de

animais, à inversão do mundo real, como se vê a seguir: “[...] Bernardo deu-lhe as costas e tirou o instrumento para mijar e Trombador arremeteu e deu uma bicada tão grande que o arrancou e as galinhas o pinicaram, Bernardo se esvaindo em sangue, quando o encontraram no fundo da arena já estava frio e teso” (AMS, p.4).

Também são aproveitados, na sátira, elementos escatológicos, obscenidades, pornografias, paródias, comicidades, entre outros, como nesta ilustração:

> [...] vi com estes olhos que a terra há de comer o praça ficar nu a mandado de Dom, com aquela bilolinha de menino-deus, que o réu estalou os dedos e de repente o soldado estava com um mangará entre as pernas, muito maior do que o de Benvenuto conhecido em toda a região que dali saiu para fornicar com Quiterinha-Folote e que na volta contou que a dita meretriz quase não o aguentava precisando de muita brilhantina Royal Briar, que o praça declarava que aquele tinha sido seu lavapeito, ancho como uma poimesa, contando a história para quem quisesse ouvir e chegando mesmo a exibir prativai com desmedido orgulho e satisfação (GEP, p.65-66).

Mesmo já tendo feito referência à obscenidade e à pornografia, apresento a visão hodgartiana em que “a obscenidade dentro da sátira quase sempre pode distinguir-se claramente da pornografia, se considerarmos esta última como descrição deliberada dos temas sexuais com o propósito de fomentar o desejo sexual [...]”. Hodgart acrescenta: “[...], a finalidade da obscenidade dentro da sátira consiste em reduzir a um mesmo nível todos os homens [...], eliminando as diferenças de classe ou de riqueza” (HODGART, 1969, p.24, 29), conforme o exemplo supracitado, donde já se explicita o processo de carnavalização.

Na sátira, a política pode ser um dos temas como relação concreta, como se averigua:

> [...] o Coronel Aprígio Caldeiras da Costa Aires, no mando e desmando, dando carta e jogando de mão nos despautérios das atas forjadas e dos duplos dos analfabetos na ressurreição de bem umas cem almas necessárias para a maioria absoluta nas eleições do dia seguinte [...] (AMS, p.49-50).

A liberdade de expressão é uma marca satírica, assim como o anticlericalismo e as mulheres:

> [...] o Padre como para o batismo, só não largava a pasta com os santos óleos, ia de beata em beata e na testa de cada uma dava um traço e prolongava o traço com ele descendo até o pescoço, ali parando, esperando que a supra dita beata se fosse alijando dos seus vestires e o dedo ia descendo, não tinha mais óleo, mas era como se tivesse, descia o dedo até as partes pudendas e aí já tinha óleo [...] (AMS, p.78-79).

O aspecto mais importante da sátira é o tema, quer seja este a política, as relações sexuais, a insensatez das pessoas, a crítica, a denúncia. Através da sátira se estabelecem o riso, o chiste, a comicidade, os ditos, o ridículo e outros, manifestados como alegoria e fábula, intensificados, muitas vezes, pelo grotesco e pela fantasia:

> [...] siá Claudina culatrão subira na vertical e depois na maior velocidade na horizontal se deslocara com as saias levantadas mostrando os rios de varizes, para o norte da cidade e já estava lá flutuando com as mãos para o alto, parecia uma

> santa, por cima do matadouro, rodeada por um fiozinho de luz, direito um cordão de lâmpadas de festa de igreja, só que sem lâmpadas, tinha gente embaixo olhando a aparição, ainda tardaria que os fiéis dela tivessem percebimento da condição [...] (GEP, p.111).

Hodgart informa também que a verdadeira sátira não fixa apenas um momento determinado da história, fazendo do acontecimento uma advertência permanente para o futuro, mas diz a verdade sobre a profundidade da natureza humana, que nunca se transforma (HODGART, 1969), o que é comum no texto hermiliano, acrescido de um irônico tom jocoso:

> [...] e ninguém queria trabalhar porque quem trabalhava era sinal de que estava apto e se estava regimentando tudo quanto era homem em condições para as batalhas de Lomas Valentinas, Humaitá, Passo da Pátria, todas aquelas heroicidades e lá ninguém estava disposto a ser herói, só a pulso (AMS, p.122).

Esta concepção de mundo de Borba Filho, fixada no popular, foi uma contribuição valiosa ao meu projeto de escritura deste livro e, após a apresentação do pensamento de Hodgart (1969), trago Bakhtin (2010 a;b;c; 2008; 1992) e Burke (2010) para analisar alguns aspectos do popular nos contos estudados. O estudioso russo estabelece o entendimento da cultura popular a partir do conjunto de sistema de imagens e concepção artística de Rabelais, acrescido de os gêneros de discurso e a consciência da realidade concreta da linguagem e uma metodologia crítica e inventiva na poética de Dostoiévski e, ainda, o centramento na língua como instrumento de comunicação.

Burke (2010) interessa pelo modo de apresentar o povo como veiculadores da cultura. Estes estudiosos, indiretamente, remetem aqueles que se interessam pelos "efeitos" da cultura popular, para

buscarem novas fontes de pesquisa. Com base na discussão de Bakhtin, posso dizer de Borba Filho que, através da carnavalização, o sentido se modifica para se transformar "nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular" (BAKHTIN, 2010 a, p.5).

Detenho-me num aspecto da carnavalização como a profanação do sagrado, através da paródia quando o narrador hermiliano, como sempre, enfatiza os detalhes, o que confere ao texto um tom de comicidade:

> [...] entrou num casamento na Baixa da Égua e perguntou há vinho?, como resposta obtendo um copo de cerveja, pois de álcool só havia cerveja, recusou a cerveja com cara de reprovação, pediu dois copos: um com água e outro simplesmente vazio, quando passou a água do copo com água para o copo sem água ela neste último se transformou num líquido cor-de-rosa, ele disse é vinho, trouxeram mais copos, o mesmo líquido róseo, todos os que provaram e beberam disseram que tinha mesmo era gosto de sangria, mas não se podia negar a cor (GEP, p.70).

Também como ilustração de carnavalização, podem ser apresentados:

a) O uso de palavrões: "os versinhos safadosos Dona Lica é mulher de sina curta / Tem três filhas todas três deram pra puta / O marido queima-queima seu furico / Dia e noite vivem todos nessa luta [...]" (SDC, p.115);
b) A utilização de imagens grotescas: "[...] ridículo continuar a chamá-la de Donzela, [...] justificação de nome, os homens diziam precisou ter estômago com aquela sujeira, o fedor acre, o riso

dos dentes sujos, deve ter gosto de coco podre no mínimo [...]" (GEP, p.42);

c) Vestígios dos ritos do prazer sensorial e sexual: "[...] discutindo horas seguidas as propriedades diuréticas, cardíacas, circulatórias, intestinais, figadais, olfativas, palatais, sexuais, toda ela magra como uma tábua de engomar, mas ativa de cama e mesa, [...]" (SDC, p.143).
d) A morte como um processo de renovação: "É tísica, diziam, até que veio a morte, num fim de tarde, num meio de verão, com cigarras e cheiro de mel, só: [...]" (SDC, p.58);
e) Imagens construídas pela interação de polos opostos: "Conversas dos magníficos e dos pés-rapados, que a casa estava cheia deles: promotor, juiz de direito, tabelião, escrivão, delegado de polícia [...] bedegueba, calunga de caminhão, Mateus, mestre de samba-de-matuto, senhoras da melhor sociedade local [...]" (AMS, p.64).

A característica destacável do discurso hermiliano é o nível de ambiguidade e de ambivalência, marca determinante das imagens do carnaval que, segundo Burke (2010), eram ambíguas por apresentarem sentidos diferentes para diferentes pessoas e ambivalentes por apresentarem diferentes sentidos para a mesma pessoa. Burke discute ainda a facilidade de "documentar a atitude das classes altas, para as quais estas imagens simbolizavam caos, desordem, desgoverno", e lembra que "menos claro é se o povo achava ruim esse 'mundo de pernas para o ar'" (BURKE, 2010, p.257). Borba Filho, nas várias situações de um mundo carnavalizado, apresenta "a palavra com seu tema intacto, a palavra penetrada por uma apreciação social segura e categórica, a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz" (BAKHTIN, 1992, p.196), embora no cerne de um discurso que, ao mesmo tempo em que é ambíguo, pode ser visto às vezes como ambivalente, estando, pois, na dependência das dobras críticas desenvolvidas pelo narrador.

Para fixar bem a noção de carnavalização, recorro ainda a Bakhtin:

> É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual [...], apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos [...]. É essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura (BAKHTIN, 2008, p.139).

Selecionei "Episódio de um homem bissexto" (GEP, p.14-18) para destacar um discurso que se ambienta, através de sua linguagem, no âmbito de uma literatura carnavalizada. Neste conto, agrupam-se vários elementos temático-composicionais e categorias estéticas, de onde resultam elos mediadores, num contexto em que a inserção de um mundo estético, que é dado ao autor construir, se relacionará com o mundo objetivo em que vivemos (GOLDMANN, 1967).

O protagonista do conto em estudo, pela sua excentricidade, é um ser carnavalizado. Isolado de todos, morando num casarão afastado, de aspecto mal-assombrado, com uma mulher albina. Só era visto uma vez por ano, precisamente numa quarta-feira de cinzas, desfilando pelas ruas vazias da cidade: "trajava uma roupa verde-escuro, camisa listrada, camisa e gravata amarela, chapéu cor de chocolate, sapatos brancos, ritmando seus passos com uma bengala retorcida, entrava ano saía ano" (GEP, p.14).

As imagens carnavalescas são plurívocas. A bengala retorcida, utilizada para ritmar os passos da personagem pode, nesta situação contextual, funcionar como cetro do rei do carnaval; é utilizada também como ponto de apoio, como instrumento de defesa e pode conotar, ainda, uma simbologia fálica. É com a ponta da bengala retorcida que bate à porta de Doninha-Cu-de-Pato; com a ponta da bengala

empurra-a para a cama e ao desnudar-se faz malabarismos com a bengala, soltando-a, apenas, para o ato do amor. A bengala também atua como um talismã que preserva a vida, pois a personagem morre quando dela se desprende.

Doninha foi a única pessoa que o ouviu falar e ele o fez em tom queixoso e pedinte, o que provocou a piedade de Doninha e a sua aquiescência ao pedido, já pronta para o ato sexual:

> [...] chamou-a com os braços estendidos, só então ele largou a bengala retorcida, [...] deitou-se em cima da mulher, foi introduzido pela mão hábil, ficou parado, ela mexeu-se, ele gemeu baixinho, depois mais alto, ela sentiu seu líquido, ele ficou inerte, ela deixou, esperou, não sentia seu coração, seu hálito, seu calor, empurrou-o, os olhos abertos, ela reparou que eram verdes, e verde foi ficando todo o seu corpo glabro e alvo, alvo e verde, verde, cada vez mais verde, um calango pensou ela e começou a gritar e gritou mais ainda quando viu aquela mulher gorda, alvíssima, de cabelos brancos e de olhos azuis, na porta do quarto (GOLDMANN, 1967, p.18).

Além do estranhamento em nível do discurso e da história; neste texto, entra em cena todo o campo da comicidade séria, recurso constante na literatura carnavalizada, além de todo um ritual que culmina com a representação do corpo grotesco: "as costelas apareciam como as de um esqueleto, as coxas eram tão finas quanto taquaras, não tinha um pelo no corpo, inclusive no púbis, o pênis duro não seria maior que um dedo indicador" (GEP, p.18).

Destacam-se, ainda, neste texto, a presença do elemento fantástico e o realismo grotesco nos prelúdios do ato sexual, e após a sua realização, a linguagem ambígua e ambivalente e a deformação do corpo da personagem. Acrescentem-se o cromatismo, o código linguístico

transformado em símbolo do insólito, o processo de mudança e transformação, tudo inserido num plano que reflete a carnavalização na literatura.

Existe, ainda, a junção do sexo e da morte, presenças constantes do discurso literário carnavalizado. Neste contexto, o sexo determina prazer e morte (aproximação de Eros e Tânatos), de onde emana a função carnavalizada. É como se se pudesse afirmar com Bakhtin: "[...] tudo renasce e se renova através da morte" ou ainda dizer "o fim deve estar prenhe de um novo começo", da mesma forma que "o nascimento é prenhe de morte, a morte de um novo nascimento" (BAKHTIN, 2008, p.142).

Após refletir sobre este texto como literatura carnavalizada, cabe a pergunta: quem era mesmo o homem bissexto e a mulher gordíssima? O narrador não reflete, mas faz refletir, embora, na carnavalização, não se encontre uma resposta definitiva. Concorre também para isso a ambiguidade e a ambivalência da carnavalização. E, segundo Bakhtin (2008, p.144): "São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.)". Posso acrescentar ainda: "Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, de violação do que é comum e geralmente aceito; [como prática do sexo], é a vida deslocada do seu curso habitual".

Concluo esta amostra com Pires (1989, p.86) para quem esta teoria é aplicável a textos e autores de épocas diferentes, de correntes e estilos diversos e "se presta muito a uma forma de contestação social e política", vertente bem explorada por Borba Filho, mormente no que se refere à contestação, como um procedimento textual que enfatiza a cultura popular, onde o sincretismo permeia, fortalecido pelo modo de fabular do povo, tão frequente em sua ficção.

Nesta busca de peculiaridades de cultura popular, Borba Filho contribui para ampliar a lista de escritores ecléticos, como Gregório de Matos, Oswald e Mário de Andrade, José Cândido de Carvalho, Ariano Suassuna, Patativa do Assaré, Leandro Gomes de Barros, Guimarães

Rosa e tantos outros, [só para me deter em autores brasileiros]. Também este escritor combina tendências estéticas, aparentemente díspares, quando "o maravilhoso, fantástico, paródico, carnavalizado, configura-se como realismo grotesco" (IANNI, 1983, p.101). E os textos, em sua ambivalência e ambiguidade são representações de variadas invenções literárias, liberdades poéticas, criações e recriações de linguagens, que têm a ver com o real vivido, histórico e com a fantasia e a criatividade do autor. Então, "o real aparece como é: desproporcional, descomunal, carnavalesco, grotesco" (IANNI, 1983, p.93), o que pode ser ilustrado com um texto, cujo tema é a avareza e a culminância é a morte da personagem, situação em que o narrador atinge o ápice de sua imaginação: "[...] Barriga-de-Ouro estendido em cima do balcão, a barriga aberta ao longo, cheia de dinheiro, dinheiro entrando, dinheiro saindo? não havia uma gota de sangue, somente dinheiro, dinheiro e merda" (AMS, p.57).

Atuação popular da cultura

Borba Filho procura tecer, na trama da suas narrativas curtas, alguma particularidade local, maneiras de sentir e viver o real do povo, captando do imaginário popular subsídios para estruturar sua trilogia de contos. Embora não se limitando apenas a este mundo imediato, próximo dele, pois a "fantasia" ostenta a contestação das arbitrariedades cometidas pelos poderosos e os problemas sociais com que o povo convive [aliás, os de sempre] se apresentam como ironia. Capta-se neste escritor o tom irônico, o deboche, a crítica e a denúncia como atributo de sua ficção [a que já fiz referência], fazendo que tudo por ele focalizado represente "a chave insubstituível que dá acesso à inteligência da cultura popular nas suas manifestações mais poderosas, profundas e originais" (BAKHTIN, 2010 a, p. 418).

Apresento a área da alimentação, cujas imagens, na sua prodigalidade, abarcam o comer e beber, mesclados às do corpo grotesco, à Rabelais:

> [...] nos acepipes que até dá gosto esmiuçar: um grande pernil de porco para a hora apropriada, travessas de galinha cabidela, lombo ao molho de ferrugem, um cozido de camorim de água doce e outro de pitus do Una, um aferventado de peru, pirões, farofas de bolão e de manteiga com ovos e com azeitonas, arrozes-de-leite, ligado, ao forno, solto, feijão mulatinho, e feijão-chocha-bunda, de sobremesa doces de calda e de cascão, batidos e em rodelas, queijos de mochila e de coalho, mesa digna, do nome de mesa, todos muito satisfeitos na regalia, [...] tudo aos poucos se diluindo no vinho Alcobaça do legítimo, a teúda e a manteúda era bem tratada [...] diziam com a boca cheia nos borrifos e nos goles, queijo-do-reino com doce de mamão ralado [...] (SDC, p.119-120).

De acordo com a tradição, é comum o povo se banquetear em velórios, principalmente em espaços interioranos, onde as pessoas, como parasitas, interessadas nos comes e bebes, transformam tudo em festa popular quando as conversas, livres e descontraídas, tornam-se acessíveis ao jogo e à alegria. Borba Filho apreende essa visão popular e, como Rabelais, na descrição do banquete parece imaginar que as imagens do banquete são universais e "misturam-se organicamente às noções de vida, morte, renascimento e renovação [...]. Enfim, penetra-as a ideia do tempo alegre que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo a sua passagem" (BAKHTIN, 2010a, p.264):

> [...] na sala os comentários era até moço, o safado, isto em voz baixa, só a língua o matou, a língua, foi a sentença, eu sendo ele ontem não teria ficado na

> rua, ficou para morrer, atenções desviadas para as bandejas que chegavam com os tiragostos: torresmos, colhão-de-porco, miolos dourados, fígado de alemão, bagre, sardinha de barrica, tudo muito do salgado na salmoura pra puxar o Conhaque de Alcatrão de São João da Barra e a cerveja gelada [...] (SDC, p.119).

Referencio a imagem grotesca do corpo em Borba Filho, suas fontes e a atualização do estilo rabelaisiano associados ao baixo material e corporal. Como afirma Bakhtin (2010a, p.265): "o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo a opinião geral, os sinais mais marcantes do estilo grotesco". Apresentando a opinião de Bakhtin, dispenso a cronologia e a espacialidade do grotesco tais como são discutidas por Kayser (1986), para me deter no texto hermiliano que se coaduna mais com o pensamento bakhtiniano. O grotesco não pode ser desvinculado da sátira e do fantástico, ou mesmo do realismo mágico, conforme defende Borba Filho. Tudo isso são dados comuns da cultura popular, pois o povo quando não consegue encontrar, no mundo objetivo, explicações para expressar a sua concepção de mundo, na organização do seu universo estético, vale-se do fantástico ou da sátira para a sua representação. O conto "Hierarquia" (SDC, p.1-25) tem como personagem um soldado que tendo "perdido a parada" utiliza um preparado para curar-se da impotência, mas "continua a pedra de gelo costumeira". Como os elementos mais destacáveis do corpo grotesco são o ventre e o falo, funcionando como objetos prediletos da hiperbolização, observe-se no texto hermiliano como se apresentam num amálgama fantástico-satírico:

> [...] nada impedindo que o seu órgão quente, mesmo repelido pela frieza, se arrastasse pelo quarto, só cobra, e cobra grande, bem grande, bem grandona, já no corredor, empinando-se a cabeça com os seus delicados compartimentos e em cada

> um dos compartimentos tampas de cervejas, pontas de cigarro, pules de jogo-de-bicho, papel de jornal breado, algodão de dentista, gazes e esparadrapos, uma esponja do mar, cascas de aruá, uma aliança de latão; [...] recolheu-se o órgão, ninguém diria, tudo como se nada fosse, murcho todo ele, [...] (SDC, p.1-2).

O corpo grotesco relaciona-se com aspectos sexuais e quase sempre são destacadas outras partes do corpo. A boca, como está em Rabelais, se apresenta na sua função devoradora e, mesmo não estando muito aberta, é sugadora, o que faz movimentar outros órgãos, tal como se apresenta na ilustração abaixo:

> [...] e viu o Anspeçada agarrado tal carrapato aos peitos carnudos e ebúrneos de Ariqueta-Noites-e-Dias, e os peitos na mamada ora cresciam oram diminuíam, eram uma melancia empinada ou uma laranja redonda conforme a chupada, o que o Anspeçada bebia nos peitos saía que nem repuxo luminoso por sua estrovenga, só que se desfazia mesmo no ar, sem borrifos [...] (SDC, p.2).

Com uma fixação especial na genitália, o corpo grotesco liga-se ora às injúrias, ora ao riso, ao mesmo tempo que estabelece a ironia, como uma característica própria da linguagem representativa da cultura popular:

> [...] e viram que sentado no chão, de pernas abertas, o Alferes expunha os quibos besuntados de azeite de carrapateira quente, os quibos demasiadamente inchados, soltou o punho e mergulhando uma peninha de galinha, macia, dentro de uma lata de manteiga vazia com ela besuntou os quibos, soltando pequenos gemidos (SDC, p.10).

A caracterização do corpo grotesco é palpável e constante, apresentando-se, às vezes, como contestação ao monopólio estrangeiro, prestando-se, assim, a uma visão crítica do mundo real, como no texto abaixo:

> [...] o Diabo não era encontrado [...] até que [...] foram acudidos por um trêfego, buliçoso, chocarreiro cara de pau, de nome Mosquito, que aos pulos e cambalhotas no meio da poeira conduziu-os à presença do Gerente da The Great-Western of Brazil Railway Company Limited [...] (SDC, p.25).

Ao encerrar este tópico, aplico às narrativas curtas de Borba Filho palavras de Bakhtin que se coadunam com o projeto literário hermiliano: "Nos pastiches desse gênero, o desmembramento do corpo, acompanhando o da sociedade, constitui um fenômeno dos mais notáveis" (BAKHTIN, 2010a, p.307).

O pastiche, neste contexto, é a representação da própria vida, uma vez que os contos hermilianos trazem à tona uma literatura corajosa que se vinga da hipocrisia do mundo real, representando, no plano simbólico, seres verdadeiros a quem se poderia até atribuir uma identidade. Em torno desta literatura, o leitor pode aderir a uma arte cuja representação social consiste num compromisso com valores éticos, uma deontologia de ponta, através de um discurso espetacular, que põe a vida em situação fronteiriça com a alteridade, para localizar a diferença que pode acontecer na sociedade, com nexos da história, desdobráveis em possibilidades, identificáveis no espaço da ficção.

O mundo cômico popular

A cultura popular não se dissocia do mundo cômico popular, mas irradia a comicidade, como um manancial que representa "visões de mundo" compatíveis com o estilo popular. Mesmo levando-se em conta que "o mundo não coincide totalmente com o discurso sobre ele; qualquer estilo existente é limitado, só se pode usá-lo com reservas" (BAKHTIN, 2010b, p.367), há no escritor pernambucano uma tendência específica que, caminhando pelos labirintos da fantasia, vem à tona enriquecida pelos princípios que regem a cultura do povo. Há muitos elementos que, nos contos hermilianos, contribuem para a cultura da comicidade. Na visão bakhtiniana, a cultura cômica popular é infinita e heterogênea nas suas manifestações. Na esteira de Bakhtin (2010 a, p.50 et pas.), o teórico questiona o riso desde a antiguidade até o século XX. O seu estudo, aplicado a Rabelais, enfatiza a Idade Média. E este estudioso deixa claro que outros interessados no estudo do riso muitas vezes não reconhecem que "o aspecto cômico é universal, ele se propaga a todas as coisas". Aplica-se às narrativas curtas de Borba Filho este enfoque bakhtiniano e verifiquem-se, neste autor, as variadas modalidades do mundo cômico popular. A acuidade de Borba Filho no aproveitamento de tudo que representa a visão cômica popular do mundo não tem como motivação um tempo/espaço específico, uma vez que Borba Filho, em sendo um pesquisador nato, sabe como utilizar os meios que lhe convêm. Sua pesquisa tem um longo percurso, no tempo e no espaço, desde pesquisa sobre teatro (*Commedia dell'Arte*), espetáculos populares, a arte num sentido genérico, a literatura de cordel, a literatura oral e a literatura matuta, assim como a literatura erudita, com representações de várias culturas, que extrapolam o meramente nacional e perpassa pelo midiático, como midiatização dos recursos por ele utilizados enquanto pesquisa. Nos textos, inclusive, há uma tendência de apreensão de valores sociais padronizados. O cômico popular, no Brasil, tem início com Gregório de Matos, pois a sua poética fescenina tem rizomas que se introduzem em variados

autores e Borba Filho soube utilizar um estilo "desabrido", que remete para o poeta baiano, não ficando, pois, isento de sua influência.

Situo as imagens e a sua relação com as formas dos espetáculos, relacionando-os entre si no conto "Hierarquia" (p.1-25). Nele, a praça pública é substituída pelos corredores de um convento e o estilo hiperbólico está centrado em enumerações e antíteses, quando há uma inversão do real entremeada por alusões históricas, o que permite enveredar pelo extratexto na esteira de Lotman (1978, p.102), para quem "a estrutura extratextual está tão hierarquizada como por completo a linguagem da obra artística". Eis o texto a ser trabalhado:

> Era a um passo: tinha somente oito quilômetros de corredor e depois meandros labirintos, túneis, cavernas, tudo datando da época dos flamengos, o Sacristão à frente com uma tocha na mão, legítimo capa-e-espada, muito próprio para assombrações e sandenices de frades libidinosos, perjúrios, excomungados, assassinos, havia morcegos voando dum pra outro lado, ratos de esgotos, baratas cascudas, um bafio esquisito, e à proporção que o túnel principal se alargava o exército ouvia uma voz seráfica entoando com raiva:
>
> É desde a Semana Santa
>
> Que essa desgraça não canta
>
> Vem aqui só perturbar (SDC, p.16).

Alguém poderá pensar em Borba Filho como um autor divertido ou extravagante. O conteúdo de seus contos, no entanto, vai mais fundo. Além das várias categorias literárias, postas em ação, avulta, através delas, o compromisso social, a preocupação com a vida. Daí o caráter de sua ficção ser confiável, no que se refere à prática dos valores cultivada pelo autor, donde posso recorrer a Bakhtin, para dizer com ele:

"somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo" (BAKHTIN, 2010a, p.57). Encontra-se, na literatura de Borba Filho, o riso ligado a várias épocas, mas o destaque maior é o da cultura cômica da Idade Média, o drama da vida corporal, participando do grande corpo particular da espécie, inseparável do mundo, impregnado de elementos cômicos, fundindo-se com a terra que absorve e dá luz, tendo como traço distintivo sua ligação indissolúvel e essencial com a liberdade, transmitindo uma sensação social, universal (BAKHTIN, 2010a). Ainda em relação a Borba Filho, há, na trilha da sua ficção, preocupação em comum com outros que o antecederam, o que no rasto de Schneidermann (1980, p.93) posso afirmar: "a importância atribuída à tradição popular, a concepção do riso com algo fundamental para compreender a natureza do homem e a relação entre o riso e os fatos da linguagem" que elaboram o **status** do autor, situando-o em destaque na literatura brasileira do Nordeste, e, por extensão, na literatura do Brasil.

O conto "Auto-de-Fé do Pavão Misterioso" (GEP, p.86-96), [deixo de lado as relações transtextuais com o folheto de cordel do poeta José Camelo de Melo Resende], ressalta o compromisso social e outros semelhantes, incluindo os dados expostos no parágrafo anterior:

> [...] onde estava o povo? se indagava ali pelo carnaval estivera e vira cores e cheiros, alguns desregramentos, gente muita, todo mundo com todo mundo [...] a fome é igual mesmo que as pessoas sejam desiguais [...] só podia ser festa, festa era [...] bebeu, comeu do seu e comeu o dos outros (GEP, p.87-88).

Estão presentes elementos da natureza: montes e vales, colinas, outeiros, chãs, cristas, chapadões, bosques e capoeira, riachos e alagados, várzeas, canaviais. E elementos cômicos: "eu não sou capão de quenga que choca, cria pinto e passa galo, e deu-lhe uma daquelas enxaquecas iguais às de cobra que morre mordendo o rabo" (GEP, p.94).

A tradição popular se manifesta através da enumeração de personagens dos espetáculos populares:

> [...] um Capitão de Fandango com sua espada flamejante em seus passos de dança, um Capitão de Bumba-meu-boi montado em seu cavalo-marinho, [...] o Cabo 70 com um deus-me-perdoe, [...] um Bedegueba com um cipó-pau retorcido, [...] um Rei de Reisado, [...] uma Rainha de Maracatu com uma enorme coroa e um cetro, [...] um Guerreiro de tacape [...] (GEP, p.95-96).

A compreensão da natureza do homem, em Borba Filho, quase sempre teria que estar associada à sensualidade, ao sexo e ao erotismo, quando o riso revela de maneira nova o mundo alegre, lúcido, com aspectos decorativos e alegóricos, permeados de obscenidade ambivalente:

> Ana-De-Todos-Nós de saias levantadas e coxas à mostra, vez de vez uma nesga da mata e isto já era um conforto para os assistentes, Ubaldo sempre à frente com o facho, era o cajado o facho, as portas se abrindo e as mulheres dos magníficos se persignando com muito respeito, os magníficos eles mesmos aparentando sisudez mas lambidos de satisfação não pelo cajado mas pelo vale de Ana-De-Todos-Nós e nisto Ubaldo se comprazia e agradecia em grandes, enormes curvaturas, e toda vez que ele se curvava o facho luminoso abria na terra um grande círculo azulado e no círculo dançavam gnomos que naquela região tinham vivido havia muitos milhares de anos antes de emigrarem para o frio e tudo terminava de repente com Ana-De-Todos-Nós abraçando-o, nua, nus, está fazendo frio, voltava a dormir, enquanto o sol descrevia a sua curva e a terra ficava firme, imóvel, esperando a noite (AMS, p.25-26).

As personagens de Borba Filho, como as de Rabelais, são espetaculares e a centelha da comicidade brilha sempre nessa categoria, através do suporte da linguagem, o caráter universal do riso ridicularizando todos os estados da vida, estabelecendo-se, às vezes, as formas reduzidas do riso: "humor, ironia, sarcasmo, etc" (BAKHTIN, 2010b, p. 103):

> [...] o Vitório-Barbado saíra-se com esta de que você deve se candidatar, ninguém mais discursador e o que se requer para vereador é uma boa ponta-de-língua, nisto ninguém leva a melhor, botas todos eles no bolso, aqui dentro da barbearia és assim, imagina na praça pública, pensa só na intendência (AMS, p.73-74).

Como intérprete da consciência popular, o mundo do riso está aberto a novas interações, em que o tradicional se alinha ao lado do moderno, permitindo, graças ao conhecimento que Borba Filho tem da cultura popular, que muitos de seus contos possam se comunicar com outros trechos representativos do cômico popular como, por exemplo, os de Gógol, autor de quem Bakhtin (2010c, p.437) afirma: "Gógol dá atenção particular às gesticulações e à fonte de injúrias sem desdenhar de qualquer particularidade específica do discurso cômico popular". E acrescenta: "Para este fim servem a dança desenfreada, os traços bestiais que aparecem no homem, etc".

Pode-se transferir esta afirmação para Borba Filho, ilustrando com um trecho em que o tema é a tortura, situação instauradora da ironia:

> [...] quem interrogava era Costinha, o vate langoroso das valsas dançadas no Clube Literário recitando, entredentes, para a dama nunca morrer assim, num dia assim, ágil na inquirição, em funções de escrivãs da polícia, se Zumba-Dentão suava ele suava mais ainda, pulava na ponta dos pés, tomava goles de gasosa de bolinha, arrotava fofo, incansável perquiridor, quer perder o dente? (GEP, p.122).

Reconheço que a cultura popular, tal qual se apresenta em Borba Filho, quando postada em seus contos, ela se põe naquele âmbito em que “a significação dos elementos surge nas suas relações” (LOTMAN, 1978, p.87), relações com os referentes representativos de extratextos desdobráveis em “visões de mundo”, por onde perpassam aspectos sociais, psicológicos, políticos, históricos, religiosos, referentes que se intercruzam como incentivo para instaurar uma semiose que aponta para uma fonte de saberes e vivências, repassados de um texto a outro, incluindo a retomada e/ou repetição de outros discursos, signos prevalentes que estão sob a égide de uma semiótica da vida, para dar sentido à existência.

RELAÇÃO ENTRE TEXTOS

> *"Afinal de contas, que é história da literatura senão um legado de influências, uns influenciando os outros e indicando caminhos?"*
>
> **Hermilo Borba Filho**

Gosto de me deter no discurso de Borba Filho e na gama variada de possibilidades que ele oferece ao estudioso de sua obra. Este escritor associa-se a grande número de escritores que trabalham como temática, categorias, inseridas numa cultura que ressalta o maravilhoso, o fantástico, respaldando o sexo e o erotismo, vigentes nas classes discriminadas. Sob este aspecto, é comum sentir que a escritura abre caminhos desconhecidos, quando o novo texto, relacionado com o texto anterior, passa a desenvolver significados compatíveis com o texto primeiro.

Lima (1993) resume os comentários por ocasião dos lançamentos das obras hermilianas e estranha que a crítica não se tenha detido em analisar como se dá a afinidade de Borba Filho com outros escritores ou como se realizam suas presenças, na obra hermiliana. A estudiosa assim se posiciona:

> Deixou de ser ressaltada a característica mais marcante da obra deste pernambucano, através da qual, inclusive, se atualizam os demais trabalhos

> da literatura do romancista de **Agá**: o aproveitamento dos discursos preexistentes. Vale notar que, nesses discursos, se inclui o de Borba Filho ele mesmo, que migra de uma obra para outra [...] (LIMA, 1993, p.135, grifo do autor).

O texto deste autor se caracteriza quase sempre pela retomada do discurso anterior, o que representa uma questão de estilo que se organiza, nos contos, em torno de uma perspectiva cuja compreensão reflete a concepção do universo popular, parte inesgotável da motivação. Isto permite a Borba Filho desenvolver tendências literárias e técnicas discursivas, condizentes com o mundo objetivo que se propõe representar.

Enfatiza e atualiza discursos esparsos que em novos contextos estão submetidos à ideologia do cotidiano, adquirindo novos níveis de significação. Acatar que a elaboração estilística é de natureza sociológica é também poder deduzir que onde melhor se patenteia esta socialização do discurso será nesta interação de discursos que se atualizam e nesta influência do discurso anterior sobre o discurso atualizado. Assim, o novo discurso "responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc" (BAKHTIN, 1992, p.123).

Sob este enfoque, cito Lima (1993), que diz que o título do segundo volume da tetralogia *A porteira do mundo* se encaixa num trecho em que a personagem tem um temperamento irascível e o comentário da metáfora "a porteira do mundo" vale pelo interesse da pesquisa e pela pertinência da informação. São versos de teor popular e que são retomados pelo autor: "Mais pra baixo, meus amigos, tem um buraco profundo, pra quele que vem nascendo é a porteira do mundo", conforme pode ser observado: "Furiel, [...], que nasceu de dez meses só por teimosia e rasgara a mãe dum buraco a outro dizem que de dentada da raiva de estar transpondo a porteira do mundo (SDC, p.7).

Na apreensão do discurso anterior, de princípio, me deterei em Bakhtin (1992, p. 132 e pas.), o que não impede a retomada do assunto, com a utilização de outros enfoques teóricos. Compreender a enunciação de um discurso anterior significa "encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente". O novo discurso pode adquirir uma nova significação que contradiz a sua significação anterior, daí a sua ambivalência como marca constante no discurso atualizado. O texto hermiliano, quase sempre repleto de interstícios preenchidos pelo discurso de outrem, conserva a sua integridade, sem alteração do contexto integralizador do discurso citado, como acontece em "Olho na rua e ouvido na cozinha" (AMS, p.83-87). A persona, poeta popular recuperando-se de uma doença, sente necessidade de escrever um folheto e busca inspiração, observando de uma janela o que acontece com o mundo lá fora. A história, no conto, vai-se desenvolvendo a partir do que é visto e ouvido pela personagem. O tom, predominantemente descritivo, introduz vez ou outra focos de diálogo, ocasião em que "o discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas". O texto fica assim arquitetado: descrição física de aspectos da natureza, narrativa de fatos observados (um homem assassina uma mulher), e intercalação do discurso anterior, representativo de jogos infantis. E assim constituem-se os elementos, necessários à escritura, quando a personagem/narrador "apanha o lápis de ponta afiada e começa a escrever o folheto" (p.87), colocando o narrador ponto final na escrita da história.

Num texto em que o tema é popular (feitura de um folheto) e em que o narrador questiona o seu trabalho: "Mas nada de histórias, de imaginação amorgada sem sair para ver o que acontecia pelo mundo" (AMS, p.83), nada mais natural do que aparecerem ingredientes do meio popular. Eis por que o discurso é popular, destacando "o contexto narrativo que o enquadra" (BAKHTIN, 1992, p.151). Por isso, concordo com Bakhtin quando diz que "o discurso literário transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na inteorientação (sic) sócio-verbal" (BAKHTIN, 1992. P.153), incluindo o

discurso preexistente e o discurso atualizado, representativo da visão de mundo do autor em sintonia com o mundo objetivo, como se verifica no item seguinte:

Convivência com o palimpsesto

Voltando ao texto ora analisado, observa-se que o narrador, dispensando as aspas, dá a palavra à personagem, introduzindo um código próprio da literatura popular, pois a persona de "tão alegre que ficou cantarolando ai, ai, filho de coruja não tem pai" e em seguida "cantou a variante ai, ai, filho de puta não tem pai" (AMS, p.84). Este tipo de apreensão do discurso preexistente, na esteira de Bakhtin, representa "**o discurso citado antecipado e o discriminado,** no contexto narrativo e aparecendo realmente no discurso direto" (BAKHTIN, 1992, p.167) da personagem.

Não passa despercebida a construção da narrativa na tonalidade da personagem e o discurso da personagem na tonalidade do autor que, através do narrador instala a sua "visão de mundo". Surgem outras vozes (da mulher e da criança), vozes que se fundem, não se podendo mais distinguir do discurso indireto livre, pelas interferências do narrador e "no que concerne às apreciações e entoações, a retórica do autor e do herói [personagem] pode eventualmente sobrepor-se uma à outra" (BAKHTIN, 1992 p.172).

> Quando quis continuar ouviu, lá dos fundos, da cozinha seria, a mulher com o menino: Foi um dia uma galinha pedrês, a pausa, o risinho da criança, deu um peido pra vocês três, não sabiam quais seriam, coisas do jogo seriam, e pinicainho da barra do vinte e cinco, risos aumentando, mingorra, mingorra, tire essa mão que já está forra (AMS, p.84).

Neste mesmo texto, há passagens em que não se percebe a "convergência de dois discursos diferentemente orientados", noutras palavras é difícil perceber "a flexibilidade do discurso citado que resiste por trás da transmissão do autor" (BAKHTIN, 1992, p.173), situação em que se instala o discurso indireto livre:

> [...] então já estava bem perto da sua própria casa, estou com fome, coma um homem, os risinhos explodindo, o do menino meio nervoso meio contrariado, é pouco como um caboclo, é demais como um rapaz, aí era quase choro, é muito coma um defunto, o choro franco da disputa e a risada aberta da mulher, consolando-a, deveria estar embalando-a, o choro cessando (AMS, p.84).

Há, no conto em estudo, áreas da criação distribuindo a palavra de outrem e a palavra que parece ser a de outrem: "só sabia por ouvir dizer, que baixa não dava para a vista alcançar [...]" (AMS, p.85), quando o discurso preexistente é transmitido através do discurso indireto, o que não impede o retorno ao discurso indireto livre, quando o narrador, no final do texto, brinda o leitor com "a palavra com seu tema intacto, a palavra penetrada por uma apreciação social segura e categórica, a palavra que realmente significa e é responsável por aquilo que diz" (AMS, p.196): "A mulher e o filho haviam voltado para a cozinha e a voz dela recomeçava a brincadeira foi um dia uma galinha carijó, olhou para o papel, deu um peido pra você só" (AMS, p.87).

O discurso indireto livre estabelece um elo entre narrador e leitor até entender a artimanha do discurso que "permite a combinação das entoações da personagem e das entoações do narrador numa mesma e única construção linguística" (BAKHTIN, 1992, p.191). A fusão de vozes, a começar pela voz anônima do discurso primeiro, jungida à atuação da persona, agora no comando de todos os elementos necessários à produção do folheto, determina a situação em que as vozes são sintetizadas e comandadas pela voz do autor/narrador.

Numa outra perspectiva, o texto hermiliano, visto como palimpsesto, pode incorrer um enfoque que Schneider chama de "teoria moderna". Para este teórico "textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias, o apagar não é nunca tão apagado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já escrito" (SCHNEIDER, 1990, p.71). Identificar o já escrito, no entanto, exige do leitor um repertório mais ou menos amplo que lhe permita senão identificar, mas pelo menos detectar o já-dito. Afinal, Riffaterre lembra que: "basta que o leitor reconheça uma citação: não é necessário que identifique seu autor" (RIFFATERRE, 1989, p.41). Ampliando a posição deste estudioso, nada mais natural do que acrescentar que o que ele diz aplica-se não só à citação, mas a qualquer nível de apresentação do texto preexistente, seja paródia, pastiche, estilização, paráfrase, plágio ou mesmo uma simples alusão, traço comum no texto machadiano e muito corriqueiro em Borba Filho. Reforço a posição de Riffaterre, situando Barthes:

> O intertextual em que todo o texto é apanhado, visto que ele próprio é o entre-texto (sic) de um outro texto, não pode confundir-se com qualquer origem do texto: procurar as origens, as influências de uma obra é obedecer o mito da filiação; as citações de que um texto é feito são anônimas, identificáveis, e contudo já lidas: são citações sem aspas (BARTHES, 1984, p.54).

Como um autor como Borba Filho age conscientemente? Na descrição de uma cena de tortura de um de seus contos, uma personagem "já passava do amarelo para o verde pálido [...] parecia um calango vestido de fraque" (GEP, p.123). Compare-se com um sintagma de *Almas mortas* de Gogol (apud BAKHTIN, 2010a, p.433), em que a personagem "é um autêntico cachorro de fraque". Simples coincidência? O que não pode ser negado é que houve um diálogo entre os textos. Comparando, ainda, com *Almas mortas*, tradução de Tatiana Belinky,

Abril Cultural, p.136: “orelhas empinadas e bigodes em riste” e também *Almas mortas*, tradução Costa Neves, Tecnoprint, [s.d]., p.101: “as orelhinhas tesas, inquietos os bigodes”. O que não pode ser negado é que houve um diálogo entre textos, para lembrar a teoria bakhtiniana. Ou será que se pode dizer que esta relação intertextual resulta do “*actus purus* da própria recordação” de que fala Benjamin (1985, p.37)?

Retorno a Barthes (1984), para dizer com ele que “a restituição do inter-texto (sic) anula, paradoxalmente, a herança”, e, aplico ainda o enfoque barthesiano, para dizer que sob determinados aspectos há textos hermilianos a que podem ser aplicadas as suas palavras: “o texto poderia muito bem tomar por divisa a frase do homem presa dos demônios (Marcos, 5, 9): O meu nome é legião pois somos vários” (BARTHES, 1990, p.58). E para corroborar o já exposto acrescento que “é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 1993, p.49), não importando as fontes anteriores.

O conto “A anunciação” (GEP, p.117-127) ilustra a discussão acima, a partir do próprio título, que remete o leitor para o texto bíblico, do Evangelho de Lucas (1, 26-38). Um cartaz que se equilibrava no alto de uma casa comercial: “MINHA VIDA É VERBENA”, é a causa de tudo. É preciso descobrir quem ousou colocar aquele cartaz e para isso há prisões, torturas e variadas arbitrariedades. O texto se desenvolve como um mosaico de citações esparsas em que a carnavalização caminha paralelamente para estabelecer a crítica a um sistema degradado. No destaque à arbitrariedade, o narrador parodia o sagrado. A personagem Otoniel, filho de Odin, foi crucificado no Cruzeiro, onde apareceu um cartaz com a legenda “O REI DOS FRESCOS”. Há, pois, um princípio de profanação.

Agambem (2007), discutindo a profanação, explicita que a profanação pode ter uma conotação política e tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado, remetendo-o a um modelo sagrado. Odin é um deus da mitologia escandinava. É interessante destacar “Rei dos frescos” e comparar com Rei dos judeus. Chamo ainda a atenção para “Otoniel, filho de Odin e Jesus, filho de Deus”. “Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no

limiar dela obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa" (AGAMBEN, 2007, p.46). Também não descarto, neste contexto, a paródia como canto paralelo, o que converge para destacar a semiose da profanação.

Outros contos abrigam metáforas grosseiras com tendências à ironia, à crítica, à denúncia, assim como, ao humor e ao riso. Também o leitor se depara com clichês, como expressões estereotipadas, com predomínio de um tom popular. Toda esta representação está registrada em dicionários, o que permite familiaridade com estas variedades da linguagem. Valho-me de Riffaterre (1973, p.153) para aclarar o clichê, como estereótipo: "sua estrutura já o predestina a determinadas funções, seja qual for o contexto em que apareça".

Eis a gama de frases, expressões e fragmentos, presentes no conto: "eu termino tomando na jatoba"; "sovaco da região"; "precisava esgotar todos os recursos"; "levou um tapa olho"; "o pé da goela, se mal pergunto"; "procurando ar"; "calado estava, calado ficou"; "lá vai pergunta"; "chovia pergunta de todo lado"; "quase também que nem doeu"; "conversa vai, conversa vem"; "diabo de uma merda"; "esperar sentados"; "fela da puta"; "amor à primeira vista"; "fazer à vida"; "por livre e espontânea vontade"; "lançar um suspiro".

Contato, ainda, com a retomada do discurso bilaqueano: "para a dama nunca morrer assim, num dia assim", do poema "In extremis" (BILAC, 1978, p.107). É uma citação sem aspas que, no aparato da tortura, introduz um processo de deslocamento temático e semântico e no plano da representação destaca a cena ao mesmo tempo que promove o **telos** narrativo, fundindo semas contraditórios. Lê-se, pois, metalinguisticamente, uma citação com uma indicação explícita de sua paternidade: "lidei com as verbenas, da família das verbenáceas, conhecidas vulgarmente por camaradinhas, recitando pois o verbete do Dicionário da Língua Portuguesa de Jaime Seguier" (GEP, p.123). O narrador remete também para o imaginário infantil, o que acontece com a variação do título do conto dos irmãos Grimm, "João e Maria", o que pode ser detectado em "a mãe lhe contara todas as noites durante

cinco anos, para dormir e lhe trazer pesadelos, a história da água meu netinho azeite senhora avó" (p.125), portanto "um caso de expansão de uma matriz" (RIFFATERRE, 1989, p.68), em que o diálogo entre a bruxa e João é utilizado como título da história, conforme está no texto ora estudado.

Neste conto, não há uma descrição por etapas, mas uma distribuição alternativa da qual os elementos dependem, ora do texto ora do hipotexto, que será posteriormente tratado, na esteira de Genette (1982), com função determinada, que se submeterá ao encaixe da sátira, como posso comprovar: "porque não sendo tempo de eleição nenhum babaquara os protegeria do castigo da justiça, que invocada seria e atingiria a todos, justiça não faz distinção de raça, religião e posição social [...]" (GEP, p.124).

A frase às vezes se desenvolve conforme a linha de menor resistência das associações estereotipadas, conferindo uma valorização humorística [trata-se da tentativa de impedir os desmandos do Cabo Luís, na prática arbitrária da tortura], como está no eufemismo: "cogitaram até de mandar o Cabo desta vida para a outra" (p.124).

Constato, através da leitura do texto hermiliano, que o discurso preexistente quer seja utilizado como discurso direto, indireto ou indireto livre, para usar o enfoque bakhtiniano, significa no discurso atualizado, apenas na dependência contextual, pois "a relação semântica está inteiramente dentro do texto" (BAKHTIN, 1992, p.27). É pertinente, também, usar do pensamento de Riffaterre que destaca a importância do leitor na modificação do texto. Crítico para quem "o fato literário é a dialética que funciona entre o texto e o leitor" (RIFFATERRE, 1989, p.103), aplicado ao texto hermiliano, vale ressaltar que "um leitor que partilha da cultura do autor, terá necessariamente um intertexto mais rico" (RIFFATERRE, 1989, p.77). O narrador hermiliano possui um estilo iterativo, pois sendo conhecedor do intertexto do meio popular, faz uso adequado do que está a seu dispor. Por isto, uma releitura de todos os pontos do texto, faz o leitor ter consciência do que o contexto literário está sempre motivado por referência não

verbal, exterior ao texto. Não seria isto uma artimanha para com o leitor? Realmente, só se conhecem muitos dos textos hermilianos quando se leva em conta a apreensão do não-dito, não importam os artifícios utilizados para o desenvolvimento do processo através do qual "as representações, os fatos da mimese vêm a ser captados significando algo diferente do que aquilo que parecem querer dizer: essa semiotização define a literariedade do texto" (RIFFATERRE, 1989, p.103).

O código traz à tona a visão popular do mundo e formas utilizáveis do meio popular, no que se refere à linguagem e determina um complexo mimético da realidade o que, na ótica riffaterriana, é visto como o efeito do real. Também, grande número dos contos hermilianos se adequam a uma análise num enfoque apresentado por Ferrara (1986), uma vez que é comum deparar-se o leitor com uma gama variada de textos [texto aqui considerado até como fragmento de frase] num mesmo conto, fato relevante também em Ariano Suassuna. Para Ferrara (1986, p.103), "o problema da intertextualidade é de permitir a convivência de um ou mais textos no suporte de uma única estrutura textual sem que eles se destruam mutuamente, embora permaneçam centrados nas mesmas marcas ou indícios semânticos", o que pode ser elucidado com o texto "Cinco traques de velha" (GEP, p.105-116). Este conto, de arcabouço fantástico, focaliza os festejos populares do São João e a celebração do dia 31 de maio, festa de teor popular, em homenagem a Nossa Senhora, a mãe de Jesus. Para desenvolver a história, o narrador faz que muitos textos convivam entre si quando "a intertextualidade não só condiciona o uso do código como também está explicitamente presente em nível de conteúdo" (JENNY, 1979, p.6), acobertando trechos de discursos em que se nivelam várias áreas representativas de situações textuais diferenciadas, como estão em GEP:

a) Linguagem publicitária: "Almanaques do Pensamento, Bristol, Da Saúde da mulher" (p.105);
b) Referência a autores, como "La Rochefoucauld, Albino Forjaz Sampaio" (p.105-106);

c) Explicitação da raiva: “o cu da puta que o pariu” (p.106);
d) Ditos populares, designativos da pornografia: “pinguelo da mãe caiu e o cachorro engoliu; macaco sobe e guariba desce, é, é o da mãe que padece” (p. 107);
e) Fragmento de frase, representativo do palavrão: “do cu da mãe” (p.107);
f) Discurso retomado de redação oficial: “vou fazer uma petição ao presidente da república solicitando que ao alto desta se digne promover decreto proibindo em todo território nacional a arte da piretologia” (p.107);
g) Fragmento próprio da linguagem oral: “se é homem apareça” (p.107);
h) Interjeição em nível de palavrão: “merda!” (p.107);
i) Linguagem de propaganda farmacêutica: “Saúde da mulher, Elixir de inhame, Biotônico Fontura, Papaverina” (p.109);
j) Discurso corretivo: “eu meto a peia” (p.110);
k) Discurso religioso, abrangendo o EU pecador, ladainha de Nossa Senhora, hinos religiosos, numa escrita bilíngue (latim e português popular), em que o que prevalece é a sonoridade das palavras: “[...] e o ofício começou com meas culpas, meas culpas oras pro nobis ad pecatoribus dominus tecuns a nossa fé ó Virgem regina partiu-a-carum queremos Deus que é nosso rei [...]” (p.110);
l) Clichês: “dito e feito; escarrado e cuspido” (p.112);
m) Alusão a personagens romanescas: “Fantasmas, d’Artagnan, Madame Bovary, Casanova, Judeu Errante, Pardaillau, Sherlock Holmes, doutor Watson, Ofélia” (p.113);
n) Gíria: “línguas estranjas” (p.114);
o) Provérbio: “boa romaria faz quem em sua casa está em paz” (p.115);
p) Linguagem jornalística: “matou baleias nas costas da Paraíba” (p.116).

Neste texto, de fato, há a retomada de vários discursos, e o conto, que resultou num intertexto, “mediante a simples inversão dos fragmentos apropriados num novo texto (SCHNEIDER, 1990, p.132), ilustra a intertextualidade que, na teoria de Genette (1982), representa um dos modos da relação transtextual. A transtextualidade implica, necessariamente, o palimpsesto que funciona como corolário na “leitura de dois ou vários textos em função de um outro texto” (GENETTE, 1982, p.452), como no conto apresentado “Cinco traques de velha”. O texto, pois, é palimpsesto, “incluindo e revestindo outros textos, incorporado junto com eles” (SCHNEIDER, 1990, p.378).

Bakhtin projetou o estudo do diálogo entre textos, seguido de Kristeva que trabalhou a intertextualidade. Outros estudiosos e cito alguns como Barthes, Jenny, Riffaterre, Schneider ocuparam-se desta vertente da teoria literária; dito isto, acrescento que, no próximo tópico, me voltarei para Genette, teórico que a partir do que havia sido feito, formulou a teoria da transtextualidade, distribuída em cinco relações transtextuais, respectivamente, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Trajetórias transtextuais

A hipertextualidade se apresenta como toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), como está em Genette (1982). Selecionei para análise o conto *Romance de João-Besta e a Jia da Lagoa* (AMS, p.88-96), com indicação explícita do hipertexto, uma vez que funciona como subtítulo (Sobre o folheto de Francisco Sales Areda). Quero demonstrar como Borba Filho utiliza o discurso preexistente e em seguida analisar o conto hermiliano sob um enfoque genettiano, o que confirma a hipótese de que o texto de Borba Filho se adapta a várias perspectivas de análise com o respaldo de teorias diversificadas, fato comum na literatura brasileira do Nordeste, a começar por Gregório de Matos, quando usa como hipotexto poemas de Gôngora e Quevedo.

O folheto que se intitula *O romance de João Besta e a Jia da lagoa*, texto de literatura de folhetos, é constituído de setenta e nove estrofes, em forma de sextilhas e versos em redondilha maior, com esquema rimático xaxaxa. O tema é de encantamento. O poeta Sales Areda certamente retirou a história do conto "A princesa Jia" ou então usou a fonte oral, intitulada "A história de João Besta", história que as mães repassavam para os filhos, ainda crianças. O hipotexto do folheto já representa uma variante de "A princesa Jia" e se for levada em conta a história oral que originou o conto compilado por Câmara Cascudo, está-se diante de um processo de contaminação, tratado por Genette (1982). Cascudo (s.d., p.42-45) explicita, nos seus *Contos tradicionais do Brasil*, a provável origem do conto oral, acrescentando que em se tratando dos contos de encantamento, o gênero é universal, constando em todos os fabulários do mundo as princesas transformadas em macacas, rãs, serpentes etc, cuja quebra de encanto dependerá da coragem e da fidelidade dos namorados e servidores.

Relacionando o folheto de Areda e o texto hermiliano, sob a perspectiva do arquitexto (junção de gêneros diversificados), depara-se com o nível de atualização do discurso de Borba Filho, apreendendo-se o teor literário, numa outra marca discursiva. Examine-se um trecho de "A princesa Jia", para relacioná-lo com trechos do folheto e do conto de Borba Filho:

> Assim que [João] colocou a Jia onde ela queria ficar, ouviu-se um estrondo e passou um clarão azul, tão forte que cegava. João fechou os olhos, deslumbrado, e quando os abriu, estava diante de uma princesa bonita como uma estrela, sentada numa carruagem dourada, com seis cavalos brancos e um mundo de gente vestida de seda, bordada de ouro e tremendo de brilhantes, esperando. Era um cortejo tão faiscante que João não podia acreditar que fosse verdadeiro (CASCUDO, s.d., p.44).

Folheto de cordel	Conto hermiliano
E então com meia légua, Como a Jia tinha dito, João foi abrindo a caixinha Deu um estrondo esquisito, Que ele caiu por terra, Dez minutos, quase frito! Quando despertou estava, Nos braços de uma princesa. Olhou, não viu nem um sapo. Disse João: - Mas que beleza! Agora, sim, vou fazer A meu povo uma surpresa! Todos os sapos que seguiram Em gente se transformaram Príncipes, reis, rainhas, músico Na carruagem rumaram Na casa do pai de João, Com dez minutos chegaram	[...] e então com meia légua como a Jia tinha dito João abriu a tal caixinha deu um estrondo esquisito que ele caiu por terra dez minutos quase frito; e quando abriu os olhos estava nos braços de uma mui linda donzela e todos os sapos logo em gente se transformaram: governadores, deputados, senadores, músicos lá na entrada pararam. (AMS, p.95).

Se o hipertexto é todo texto derivado de um texto anterior por transformação indireta ou por imitação, vale dizer que a fronteira entre a imitação e a transformação é difícil de ser traçada (GENETTE, 1982). E, aqui, as amostras apresentadas ilustram o que está sendo estudado. Agora descarto o texto *A princesa Jia*, cuja fonte primeira é a oralidade e vou-me deter nas amostras de Areda e Borba Filho. Chamarei a atenção para a transformação e a imitação, quando o contexto exigir, quando destacarei outros dados da transtextualidade, como o processo de transtilização, reescritura estilística, uma transposição que se caracteriza como mudança de estilo (GENETTE, 1982). No texto hermiliano, a partir do título, a ausência do artigo generaliza o assunto, conferindo ao texto um caráter intensivo (LAPA, 1982). Já a composição do nome da persona, separada por hífen [João-Besta],

no plano do estilo, destaca a característica predominante de "João", ou seja, o termo integra um composto popular, em que a motivação semiósica se sobrepõe à morfológica, adquirindo maior força expressiva (MARTINS, 1989).

Os elementos da cultura popular também estão ligados ao tema, como um assunto, à linguagem, ao estilo, à estrutura gramatical e/ou outros. Neste hipertexto, há um processo de desvio em relação ao hipotexto, pelo acréscimo de outros discursos anteriores, retirados da oralidade, dos espetáculos populares ou de provérbios ou máximas, o que é constante no discurso de Borba Filho. O folheto inicia-se através da metalinguagem, usual na poesia de folhetos, cujo processo provoca em Borba Filho uma transformação por substituição, conforme a teoria de Genette (1982):

Vãobora rapaziada que é de noite o sol é quente, e amanhã vai chover, gritava um, saíam dois [...] (AMS, p.88).	O poeta é um repórter Das ocultas tradições, Revelador dos segredos Guiado por Gênios bons, Pintor dos dramas poéticos Em todas composições (est. 1).

O narrador hermiliano desvia-se do hipotexto, pois começa por chamar a atenção para a personagem e, ao mesmo tempo em que suprime dados do folheto, adiciona novos elementos, o que Genette (1982) classifica como supressão e adição. No hipotexto, introduz-se a personagem, no hipertexto, a história que vai ser contada determina o retardamento da narrativa, pois o narrador introduz novos elementos no conto, priorizando a descrição, o que se enquadra na duração e frequência (GENETTE, 1982), destacando-se a plasticidade da linguagem em nível auditivo, cinético e visual. O narrador trabalha a linguagem no plano sonoro, gerando a harmonia imitativa, e o faz através de homeoteleutos. Observo, ainda, a ênfase dada à relação

espacial, o que permite ao leitor perguntar: o que disse o narrador que não está aqui? Para em seguida acrescentar que João era um preguiçoso de alma sensível:

João-Besta ficava na rede se balançando, a rede no alpendre, olhando as nuvens, assobiando baixinho coisas que lhe acudiam à cabeça e que não tinha ouvido em canto nenhum, da minha lavra era seu orgulho dizer quando do assobio como tal qual flauta saíam os sonhos e as melodias, nos arredondados e trinados (AMS, 1982, p.88).	Por isso, chamo a atenção A toda e qualquer pessoa Para assistir a esse drama De uma história rica e boa, Sobre a vida de João Besta E a Jia da lagoa (est. 2).

As duas histórias se entrecruzam, quando da apresentação das personagens, o que na teoria genettiana resulta em contaminação. Num outro aspecto, o texto hermiliano gera intimidade com o leitor implícito: "saibam, que só se vendo", acobertando o texto de um novo estilo. As reiterações enfatizam a característica principal de João, que é o predomínio da sensibilidade, característica não aceita numa sociedade capitalista, em que o que tem valor são os bens materiais. É o mundo objetivo que me leva a esta dedução e acrescento que o universo estético é afetado pelo mundo exterior. Afinal, falar de uma coisa com insistência é chamar a atenção para o seu contrário. Para isto, o narrador expande o discurso, transformando os irmãos de João em seres abjetos, o que traz à tona todo um imaginário representativo do plano do real:

Dois os irmãos, sabiam, eram Manuel e José, lordes, em bons cavalos esquipadores [...]. Manuel tacanho que só vendo querendo tudo para si e desgraça para os outros. José interesseiro que não podia ver vantagem que não enfiasse a faca pouco se importando no prejuízo alheio, zombadores de João, o besta, o besta da rede, das noites de lua, do assobio, o besta das flores e dos remansos [...] (AMS, p.88).	José e Manuel andavam Tudo lorde e bem tratado (est. 5) Manuel era um tacanho, José muito interesseiro, E João, um tolo pateta, Muito humilde, hospitaleiro, Que não conhecia ganância, Nem gostava de dinheiro (est. 4).

No texto hermiliano, tempo e espaço estão implícitos; o tempo seria indeterminado, correspondendo, quem sabe, ao apogeu das zonas dos engenhos açucareiros do Nordeste, o que dá a pista para o espaço, determinado por "vaquejada", festa popular nordestina. O hipotexto situa o espaço na Grécia e o tempo é representativo da tradição oral. Há, pois, no conto hermiliano, uma translação espacial e temporal:

[...] no engenho do pai o Coronel Cleto dos Santos Cunha Feitosa [...] os dois nas vaquejadas (AMS, 1982, p.88-89).	Lá num subúrbio da Grécia Em tempos que longe vão, Habitou um rico velho Chamado Plínio Gastão (est. 3).

Aproveito para focar a personagem, pai dos três rapazes. É comum encontrar no texto hermiliano figuras de coronéis, com nomes destacáveis. O nome desta personagem introduz uma transformação. Outras variações temáticas estão subordinadas a um contexto cultural, variável no tempo e no espaço. Além de substituição, o desdobramento dos elementos textuais, subordinando o texto hermiliano a um processo de autohipertextualidade, associado que está a uma gênese textual,

relacionada a uma nova realidade (GENETTE, 1982). A ampliação destaca a textualidade, conseguindo o narrador, através dos aspectos descritivos, instalar um aspecto sinestésico, que destaca o efeito poético, produzido pela sequência de imagens:

> [...] e lá se ia João nas tardes de crepúsculos vermelhos e tristes e nas manhãs de orvalho gitiranas arroxeadas, com modas esquisitas no assobio sem par, aqui e ali uma frase cantada na brisa, nos cabelos da montanha, ninguém entendia mas gostava, era João, o besta do João (AMS, p.89).

Embora se possa dizer que, na literatura de folhetos, "há histórias maravilhosas situadas em países longínquos, onde os costumes são estranhamente nordestinos" (MEYER, 1980, p.93), não posso negar que há, no texto hermiliano, esta tentativa de respaldar a essência do hipotexto, através da modalidade imitativa, em que os elementos básicos do tema não são desvirtualizados:

<table>
<tr>
<td>[...] os dois irmãos, avoados, se chegaram ao pai, ao impávido Coronel Cleto dos Santos Cunha Feitosa, em dizeres de correr mundo, na estreiteza do engenho não caberiam, nas endoenças muito menos e a alegria sempre a mesma da cidade já não os satisfazia pelo que, pelo que licença pediam para conhecer o oco do mundo, só que lhes faltava dinheiro e sua parte na herança receberiam mesmo em vida [...] só se foi dar-lhes a bênção nem bem pedida (AMS, p.90).</td>
<td>Os dois irmãos de João Besta
Combinaram um certo dia
Pedirem dinheiro ao pai –
Sendo em grande quantia –
Para andarem pelo mundo
Bem longe da moradia (est. 6).

E pediram logo ao pai
Para andarem o mundo inteiro
O velho disse: - eu consinto,
Porém respondam ligeiro
Se querem minha bênção
Levando pouco dinheiro (est. 9)

Ou querem minha riqueza
Com a minha maldição! (est. 10).</td>
</tr>
</table>

Os elementos da tradição, pelo tom popular inerente ao hipotexto, apesar da ausência de fidelidade total do hipertexto, ora reduzem e ora ampliam o discurso atualizado, o que justifica citar Schneider (1990, p.101), quando diz: "entre uma obra e o espelho de literatura que ela reflete [aqui a literatura de cordel] o escritor se oriente por conta própria". No folheto, os irmãos de João rejeitam a bênção do pai, preferindo o dinheiro. João escolhe ser abençoado. Como se sabe, a bênção dos pais, entre o povo, faz parte de uma tradição muito arraigada e o termo quase sempre é usado na forma popular "benção". Nesta sequência, o hipertexto passa por um processo de desvio, quando se instaura ora o discurso indireto, ora o indireto livre, ora o direto:

[...] só foi dar-lhe bênção nem bem pedida [...] os dois botarem matulão nas costas [...] sem dinheiro?, sem dinheiro, e como farás?, eu me arranjarei, o patriarca aí emburrou, preocupado afinal leva alguma coisa, só sua benção... (AMS, p.90).	Que eu tendo, riqueza mesmo Me importo lá com benção! (est. 10). Disse João: eu quero ir liso, Levando sua bênção (est. 14).

A permutação lexical (GENETTE, 1982) dá-se sem nenhum motivo implícito de mudança, ficando patente o nível de transtilização. No texto hermiliano, a possibilidade de utilização de um novo discurso e o efeito da rima em "ão", que conota um tom de tristeza, em seguida substituído pela alegria, retomando o texto a semântica do hipotexto:

[...] foi então o ancião e já lhe estendeu a mão, com a outra no seu bolso lhe botou um só dobrão, ficou tão alegre o João, João-Besta saiu cantando oi-oi-oi que estou rico adeus até não sei quando (AMS, p.90).	Pois então, Deus te abençoe Disse o pai lhe abraçando. E lhe entregou três moedas João-Besta saiu cantando. - Olé, olé que estou rico! Adeus! Até não sei quando! (est. 15).

No folheto, os dois irmãos decidem "correr mundo" e João, logo em seguida, toma a mesma decisão. No conto de Borba Filho, a decisão de João acontece "bem não era decorrida uma semana". Há o diálogo entre os irmãos, quando se instalam no hipertexto ligeiras transformações, por isto se patenteia com maior nitidez a imitação, beirando o pastiche, visto aqui não como imitação de um estilo, na esteira de Genette (1982), mas como rompimento com o plágio (SCHNEIDER, 1990), quando se dá um deslocamento espacial, na escolha do caminho a seguir, uma vez que João é que segue em frente, o que na semântica do texto tem sentido positivo. O tempo projeta-se espacialmente, sendo a categoria espaciotemporal determinante dos acontecimentos:

[...] com bem dois dias foi encontrar os dois irmãos embaixo duma frondosa árvore plantada bem no centro duma encruzilhada [...] e na frente os três caminhos havia. Manuel disse somos três e três caminhos a quadra é satisfatória cada um segue por um pra ver quem ganha a vitória e José aí foi e disse também por sua vez que dali a um ano no mesmo lugar se encontrariam, teremos que nos juntar daqui iremos ora casa a nossa história contar; e um para a esquerda e outro a direita, e João -Besta em frente [...] (AMS, p.90).	Disse José: - É aqui Que começa nossa história Somos três e três caminhos A quadra é satisfatória! Cada um segue por um, Pra ver quem ganha a vitória! (est. 19). Porém, faltando três dias Para um ano completar, Neste mesmo arvoredo, Teremos que nos juntar – E daqui iremos para casa, Nossas histórias contar. (est. 20). Disse Manuel: - está certo. Eu sigo o caminho em frente! E José, pelo da esquerda, Tomou rumo diferente. João seguiu, pela direita, Caminhando paciente. (est. 21).

O folheto de Areda, a partir da estrofe vinte e quatro (dois últimos versos), detém-se na personagem central, correspondendo, no texto hermiliano, à quarta página do conto. O exemplo abaixo, no início do hipertexto, apresenta um retardamento por desvio motivado pelos dados descritivos. A temática, no entanto, permanece inalterada, apesar das transformações lexicais, que não chegam a influenciar a semântica do texto. Na parte final, há um processo de imitação direta, apropriação, pois, o que faz lembrar Schneider (1990, p.54): "só se plagia o que se ama". Observo a influência da tradição, motivada pela expressão "na rede se espichar", em substituição a "deitar-se". Também é destaque a presença das categorias de tempo e espaço, criando um clima sentimental, como marca identitária do temperamento da persona:

[...] já escurecendo ele fez seu paradeiro e arriou para descansar na sombra de um juazeiro, foi só armar a rede, fazer o foguinho, na rede se espichar, João-Besta, debaixo das estrelas, assobio claro, límpido, no veranico de Maio esperando a carne assar, mas nisto saltou uma jia tamanho de um cururu disse a João guarde essa carne que aí tem comer pra tu e mergulhou na lagoa macia como um muçu (AMS, p.91).	Adiante, numa lagoa, Ele fez seu paradeiro E arriou, pra descansar, Na sombra de um juazeiro (est. 25). Armou a rede e deitou-se, Depois de ter descansado, Levantou-se e fez um fogo E se pôs, acocorado, Assando um taco de carne, Para comer um bocado (est. 26). Nisto saltou uma Jia, Do tamanho de um cururu, Disse a João: - Guarde essa carne Que aí tem comida pra tu! E mergulhou na lagoa, Macia como o muçu (est. 27).

Há, mais uma vez, o retorno à apropriação, embora a ausência de pontuação, como em Bandeira, assim como a rima na prosa permitam uma nova dicção, o que explicita a "criatividade" no hipertexto:

Que vida boa esta minha brincar, comer e beber e dormir nesta redinha (AMS, p.91).	Que vida boa esta minha Brincar, comer e beber, E dormir nesta redinha (est. 30).

O narrador hermiliano não perde a oportunidade de introduzir na narrativa uma categoria lexical de comida, o que amplia o texto, funcionando como elemento espacial, em nível narrativo/discursivo, motivado pela enumeração paralelística. A insistência em "comida" é própria da visão popular, uma crítica implícita à fome que é comum

na literatura de cordel, como em *Viagem a São Saruê*. Em *Geografia da Fome*, Josué de Castro chama a atenção para este fato. Logo, é o excesso de comida que chama a atenção para as carências atávicas de quem convive com a fome:

[...] a mesa posta [...] só que na mesa só coisas de água, estavam: camurins grelhados, pitus de coco, aratanhas ensopadas, aruás fritos, caritos cozidos, piabas torradas em pratos refulgentes, bebidas em copos coloridos, talheres de pratas, compoteiras com doces variegados e fruteiras com frutas que nem da estação eram (AMS, p.91).	Sentou-se encostado à mesa Pra se servir do que havia: Bebida de toda espécie, Comer que ele nem conhecia Encheu a barriga e deu Graças a Deus e à Jia (est. 29).

Não quero desconstruir o que foi estabelecido, mas lembro que a semiose cultural estabelece a cristalização da cultura no texto hermiliano e explicita lugares de olhar e foco do folheto de Areda, o que na teoria genettiana corresponde à argumentação, com ligações explícitas com a metatextualidade, entendida como "relação transtextual que une um comentário ao texto que comenta" (GENETTE, s.d., 97). A partir deste eixo focal, o narrador faz uma citação direta, sem aspas, havendo apenas uma transformação lexical, pela substituição da interjeição "oh" por "ó", motivando a significância do discurso. A transformação sintática se dá pela ausência de pontuação, marca de inventividade discursiva, que atualiza e substitui a ênclise pela próclise, promovendo a transtilização. O narrador, no entanto, mantém a forma versificada. E para corroborar uma visão crítica, acrescento que o texto de Borba Filho se mantém refém da memória discursiva, no arquivo linguístico do folheto:

[...] e quando se lembrou do cantador que vira e ouvira em feiras dantanho [marca de atualidade], cantador de nome Areda, foi só dar como sua canção e cantá-la em dó-de-peito: Ó luar do céu luar / do luar sereno vejo / no luar do luar luar / luar de lua te almejo / neste luar enluarado / meu luar me dá um beijo (AMS, p.92).	Oh, luar do céu, luar Que do luar sereno vejo! No luar do luar, luar, Luar de Lua te almejo – Neste luar enluarado, Meu luar, dá-me um beijo! (est. 38)

O hipertexto passa por processos de transformação que se apresentam como ampliação, redução ou substituição, o que se acumula numa mesma passagem do texto. Instala-se um andamento de prosa rimada e as reiterações e a própria paronomásia destacam os traços das transformações. O fragmento da frase "pegou na sua palavra" funciona como intensificação de um "modus" popular, ressaltando a ausência destes dados no hipotexto. A narrativa não se esgota e o narrador se reanima envolvido por uma memória prospectiva quando se "lembra" de investir num futuro que lhe propicie bem-estar e segurança:

[...] te que um dia ele se decidiu, solteiro estava mas solteiro não ficaria, dono da lagoa seria, só que com a Jia casaria e isto mesmo lhe propôs e ela mais que depressa, de esverdeada para rósea ficando, pegou na sua palavra e tratou de fazer os preparativos que não lhe disse quais haveriam de ser, mas nela o moço confiava, confiança maior não poderia haver depois de tantas maravilhas tidas e havidas; [...] (AMS, p.93).	Até que João disse um dia Solteiro só vive à toa, Porém me acho feliz, Com esta Jia tão boa! Vou falar-lhe em casamento Pra ser dono da lagoa (est. 44). E justamente propôs Casamento a Dona Jia. Ela com todo o prazer, Lhe respondeu que queria. Como noiva oficial Cresceu mais a alegria (est. 45). Porém João ficou pensando Como era que casava Com aquela Jia feia, Mas que tanto lhe agradava – Assim o tempo corria E o amor multiplicava (est. 46).

Detectado o amor de João pela Jia, resta à personagem cumprir o trato com os irmãos. Chegando em casa, cada um dos filhos conta de suas andanças. A voz plural, fruto do cruzamento de vozes tomadas de outro discurso, materializa-se no hipertexto:

[...] e era João, os olhos em cima dele, sou todo ouvidos disse-lhe o pai (AMS, p.93).	Mas o velho olhou pra ele E disse: João, vamos ver! O que também arranjaste É necessário eu saber! (est. 52).

João volta para a lagoa. O narrador não perde a oportunidade de introduzir um novo discurso, uma autocitação, que também está

presente em **Espetáculos populares do Nordeste**, também presente no conto "O almirante", com ligeiras transformações: a persona canta "olé olé olé ô triques ô maria – olé que as ondas do mar lá fora não são como cá" (AMS, p.94).

Há uma transformação temática na relação da Jia com João; positivo no hipertexto e negativo, no folheto, pois o poeta ressalta o mal-estar de João em adaptar-se ao inusitado da situação, enquanto no texto de Borba Filho o narrador destaca o amor vivido naturalmente, o que se explicita na cena do casamento. Há um teor mais alusivo do que propriamente de retomada do texto anterior. Observa-se também a forma expressiva de "mal bem-casados estavam" que atualiza, no discurso hermiliano, traços de diferenciação entre os dois textos:

[...] quanto mais se mandava mais seu coração cantava [...] a Jia toda vestida de branco, ali se juntaram os sapos, juntou-se a Jia com João, celebrou-se o casamento com toda a ostentação; e mal bem-casados estavam e João-Besta olhou de lado [...] (AMS, p.95).	Na hora chegou a Jia, Toda trajada de branco, De palma, véu e capela, Pisando com passo franco. E João dizia consigo: - Vou enfrentar o barranco! (est. 64). João sentou-se com a Jia Muito triste e pesaroso, E oito sapos puxaram O cortejo valoroso (est. 68).

Como já foi apresentada a desmetamorfização da jia que se transformou em uma linda donzela, acrescento que, aplicando a teoria da transtextualidade, já uma transocialização, adaptável ao mundo objetivo, o que reforça a transformação ideológica, vista dialeticamente como adaptação ao contexto da narrativa hermiliana. A substituição de Oriente [alusivo, nos contos tradicionais, a um clima de magia e encantamento], por ocidente [que se associa ao mundo real, no

contexto do discurso hermiliano] atualiza o conto do escritor pernambucano, num espaço/tempo identificados, daí **donzela** substituir "princesa". "Príncipes, reis, rainhas" correspondem, no texto hermiliano, a **governadores**, **deputados**, **senadores**. O final do hipertexto traz marcas de diferenciação em relação ao hipotexto. Mas, indo-se por etapas, destacam-se dados aproximados, quando há a focalização do pai dos três irmãos:

[...] foi ele quem mais gritou eita cortejo importante e João traz uma donzela a mais linda do ocidente (AMS, p.96).	O velho estava na porta, Soltou um grito estridente, Dizendo: - Lá vem João Besta Com um cortejo imponente – E vem trazendo a princesa Mais linda do Oriente! (est. 58).

O desfecho em relação aos dois irmãos de João é funesto, nos dois textos, o que pode ser visto como a manutenção do mesmo traço semântico:

[...] mas os irmãos subitamente de preto e também pretos iam ficando enquanto a festança andava, saíram da mesa e no mato se escafederam, ficaram as esposas e em pouco mais no pipocar do champanha as ditas estavam em despautérios, o Coronel Cleto dos Santos Cunha Feitosa mandando que as fechassem a sete chaves no recesso da camarinha (AMS, p.96).	E recitaram sonetos – Sem se lembrarem dos outros Que de ódio estavam pretos (est. 64). Manuel, com esse desgosto, Tomou veneno e morreu. José também enforcou-se, Sua noiva enlouqueceu. A outra ganhou o mundo – Nunca mais apareceu! (est. 65).

A última estrofe do folheto vem em forma de acróstico e, como nos contos populares, e na Literatura de folhetos, conclui, mostrando que os maus são castigados e os bons, recompensados. Ao mesmo tempo destaca que a bênção dada pelos pais aos filhos tem muita credibilidade, na cultura popular. É o mito como "tradição sagrada, revelação primordial ou modelo exemplar evocativo de um tempo remoto da vida de um povo" (ELIADE, 1972, p.8).

O conto hermiliano afasta-se do folheto, como se o hipertexto perdesse o vínculo com o hipotexto, havendo uma transformação por substituição. O que vai, então, prevalecer no texto hermiliano? O autor/narrador enfatiza a cultura popular, cadinho de presença da tradição, compromisso do autor, introduzindo um discurso representativo do final de muitas histórias orais e contos populares, como em Cascudo (s.d., p.55):

[...] eu vinha com um prato de doces quando foi na ladeira do quiabo escorreguei e o prato se foi [...] (AMS, p.96).	Foram três dias de festas e danças e até eu me meti no meio, trazendo uma latinha de doce mas na ladeira do Encontrão, dei uma queda e ela, pafo! no chão! (CASCUDO, p. 96).

Por outro lado, o leitor de Borba Filho sabe o lugar de destaque que o sexo ocupa em sua literatura, criando não só um clima de sensualidade e erotismo, mas, também, representando o ludismo, através do jogo de palavras, numa linguagem sexualizada, que assume tão grande importância que se transforma num dos itens mais destacáveis de sua escritura. Mas mesmo que o narrador hermiliano represente o sexo, através de uma "linguagem proibida" (pornográfica e obscena), com predomínio de palavrões, este dado não chega a refletir o lugar comum, nem o meramente grosseiro, pois no plano literário ressalta

uma perspectiva orgástica, advinda de uma linguagem que provoca sensações erótico-literárias. A linguagem, pois, destaca o nível estético, quando o poético e o erótico intercalam, fazendo sobressair o estilo. O autor consegue este resultado, no final do seu conto, adequando as palavras a ressonâncias líricas que refletem recursos literários, pertinentes ao verso e à prosa. O tema da sexualidade, instaurador do discurso, faz aflorar os efeitos esperados.

Observo, no hipertexto, o emprego do número sete em "Sete dias e sete noites" que determina a plenitude na vivência do amor. "O número sete é significativo em quase todas as culturas; na Bíblia, significa totalidade, plenitude, complementação" como está em Mackenzie (1983). Também nos contos de fadas e nas tradições populares o sete desempenha um papel importante como número da totalidade, como está em Lexicon (s.d.). O narrador, senhor de sua matéria, sabe a que se propõe e, colocando a linguagem à sua disposição, estabelece o grau de erotismo, na detectação do prazer como em "boca com boca". O verbo onomatopaico "assobiar" identifica o plano sonoro e, no fragmento da frase "sem poder assobiar", ratifica o forte envolvimento das personagens. A sequência dos adjetivos "inesgotável" e "perdurável" são elementos do mesmo campo semântico e enfatizam a semiose do número sete. "Amável" e "agradável" estão ligados ao campo associativo do prazer e a forma apocopada de muito ("mui"), atua como elemento de intensidade ao mesmo tempo que colabora na ritmicidade do enunciado. A culminância está no emprego do neologismo "lesco-te" em função da estrutura combinatória do conjunto dos elementos de linguagem que traduzem o ato sexual. Lembro que o neologismo, na estrutura de Riffaterre (1989, p.62) "é capaz de resumir todo um sistema descritivo, de condensá-lo em um signo", sendo neste contexto como a metáfora sonora do sexo. No final do conto, está implícito o modo peculiar de encerramento dos contos tradicionais: "casaram-se e foram felizes para sempre", o que tiraria do texto hermiliano grande parte de sua força expressiva, se o narrador tivesse

trilhado um caminho explícito. Há, pois, no final do conto uma transformação por substituição nos moldes genettianos:

[...] João se trancou com a donzela e com ela, por mais sete dias e sete noites, boca com boca, sem poder assobiar, dando-se ao jogo inesgotável e perdurável, mui amável e agradável do lesco-te, lesco-te (AMS, p.96).	Filho sem bênção dos pais, Sempre é mal sucedido. Agora, João, por ser bom, Livrou-se e foi protegido E então por João da lagoa Seu nome ficou conhecido. (est. 78)

Não se esgota, nos contos do escritor pernambucano, o feixe de relações transtextuais. Entre outros contos, destaca-se "A trágica estória do Doutor Fausto e o cão do segundo livro" cujo hipotexto é *Fausto*, de Goethe. Dificilmente se encontra um texto de Borba Filho que não faça o leitor perscrutar na memória ecos da transtextualidade. Schneider (1990, p.132) lembra que apesar "de substituição, distanciamento, acréscimo [...] que contribuem pouco a pouco para apagar o texto primeiro sob uma série de variações cada vez mais distantes", reconheço que Borba Filho sabe captar a essência do texto original, submetendo-a a diferenças de grau e de natureza. As duas relações da prática hipertextual estão presentes no palimpsesto hermiliano, respectivamente a transformação e a imitação, em suas várias modalidades. Ressalto, ainda, que nos contos de Borba Filho os elementos descritivos funcionam como um fator de destaque e, mesmo atrasando a narrativa, a história diz o que o narrador se propõe. Kristeva (1980, p.143) afirma: "no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se". Esta técnica que é uma marca na escritura de Borba Filho é comum também na literatura brasileira do Nordeste e do Brasil, principalmente a partir de 1922.

O texto hermiliano, através da amostra apresentada, explicita as diversas modalidades que Genette designou por transtextualidade. A transcendência textual, no escritor pernambucano, vai mais além se relacionada ao mundo objetivo que, apreendido ficcionalmente, focaliza não só o que é representativo do mundo popular, mas também registra as marcas de um tempo que se caracteriza pelo medo, pela perda da liberdade, pelo silêncio, pela negação de vida plena. O palimpsesto do texto de Borba Filho, numa primeira instância, é a própria História. Reconhece-se ser possível, muitas coisas serem verdadeiras, ao mesmo tempo e "assim a verdade passa a identificar-se com o que não é dito ou com o que é dito de forma obscura" (ECO, 1994, p.35). Para isto, o autor não se limita apenas a representar o discurso alheio, mas reutiliza o seu próprio discurso, o que se verá em seguida.

Percurso interno do intertexto

Já posso falar de uma autotranstextualidade que se apresenta a partir da trama da hipertextualidade em que Borba Filho busca o hipotexto do meio popular provocando uma relação consigo mesmo, que chamo de "intertextualidade interna", entendendo-se esta como uma "relação de um texto consigo mesmo", para usar uma terminologia de Dallenbach (1999, p.52). Uma "autotextualidade", termo que Sant'Anna (1985, p.62) utiliza como sinônimo de intratextualidade. Penso, então, no texto como a produção textual de Borba Filho, incluindo não só a ficção, como o teatro e a ensaística.

O autotexto hermiliano resulta quase sempre da retomada de textos dos espetáculos populares, como o Bumba-meu-boi, Mamulengo, Pastoril, Fandango. O Padre que é uma personagem do Bumba-meu-boi:

> [...] em alguns bumbas faz o casamento de Mateus e Catarina, mas no de Antônio Pereira vem especialmente para confessar **O**

> **morto-carregando-o-vivo** que é um ator mascarado, com o tronco de um boneco na frente e os membros inferiores atrás, dando a impressão perfeita de que o inanimado carrega o animado. (BORBA FILHO, 1966, p.27, grifos do autor).

Borba Filho critica o Padre Lopes Gama que, por não conhecer o sentido do popular, aplica a "carapuça" em tudo que para ele ia contra o decoro, não aceitando a brincadeira em torno de um sacerdote (BORBA FILHO, 1996, p.19). Estas liberdades, no contexto do próprio auto, consistem em versos declamados pelo padre de mentira, o que:

> [...] é um exemplo agudo da dissociação personagem-intérprete e do sentido realista anti-realista comum a todas as formas de espetáculos populares, onde não se pretende impingir a mera representação do real, mas – naquele sentido estético de alguns teóricos da arte dramática – a teatralização do teatro (BORBA FILHO, 1996, p.19).

O padre do bumba de Antônio Pereira que vem para confessar o Morto-Carregando-o-Vivo, entra "cantando e dançando, quebrando toda a ilusão":

> Quem me vê assim dançando
> Não pense que fiquei louco
> Não sou padre não sou nada
> Virei secular há pouco (BORBA FILHO, 1977, p.28).

Os versos declamados pelo padre de mentira se apresentam em **Espetáculos populares do Nordeste**, com uma variante mínima, se forem levadas em conta a flexão do verbo e a ausência de pontuação:

> Quem me vir assim dançando
> Não julgue que fiquei louco.
> Não sou padre, não sou nada,
> Virei secular há pouco (BORBA FILHO, 1976, p.19).

E como estes versos se apresentam no contexto da ficção hermiliana? Leve-se em conta que, variando o contexto, varia também a semântica do texto. Em *Os ambulantes de Deus*, o padre, entre outras personagens do Bumba-meu-boi, apresenta-se como ator em "empolgante espetáculo lítero-instrutivo onde se demonstra que a maldade humana nem sempre é recompensada mas que enquanto dura, dói" (BORBA FILHO, 1976, p.104). A personagem Manuel de Tal está amarrada num poste, torturada por subversão e quando lembra ao padre-capelão que ele é o sal da terra e a luz do mundo, tem como resposta os versos:

> Quem me vir aqui dançando
> Não julgue que fiquei louco
> Não sou padre não sou nada
> Virei secular agora há pouco (BORBA FILHO, 1976, p.115).

Em *Sobrados e mocambos* (1972), a personagem Padre Lopes Gama [uma sátira?] após confessar uma mulher, cujo pecado maior é exaltar o sexo, impinge-lhe três penitências e, furioso e num último arranco, cita os versos:

> Quem me vê assim dançando
> Não pense que fiquei louco
> Não sou padre não sou nada
> Virei secular há pouco (BORBA FILHO, 1972, p.52).

O resgate deste trecho se consuma no conto *O Padre* (AMS, 1976, p.78-80), texto que se caracteriza pelo tom grosseiro que traz, à tona, aspectos pornográficos e obscenos da orgia sexual. O texto corresponde a uma representação do Bumba-meu-boi, sob aspecto diferente. A partir disto desenvolve-se uma relação orgástica envolvendo o padre, cinco beatas e um cachorro. E, assim, instaura-se o hipertexto , ao mesmo tempo que o autotexto caminha pelo espaço do conto, mostrando o autor através de sua perspicácia criativa, que é possível amoldar o mesmo discurso a contextos diferentes, situação em que a temática pode ser a mesma, embora se possa atribuir uma significação diferente, permeada por sentidos ambíguos ou ambivalentes. A estrofe, neste conto, dilui-se no texto, prosificando-se, o que não modifica o conteúdo do texto preexistente:

> [...] e as beatas se agitavam agoniadas, vestiam-se, o Padre também, agarravam-se, dançavam num bolo só, para cada uma beata o Padre tinha uma ejaculação, assim no ar, então já ia nascendo o dia, o cachorro regalava-se, tudo lambia, todos lambia, era tempo de arregaçar a batina cantando quem me vê assim dançando não pense que fiquei louco não sou padre não sou nada virei secular há pouco, tempo de atravessar a cidade quase com o sol a entrar na igreja para as matinas (AMS, p.78-80).

Há um excerto próprio dos espetáculos populares em *A porteira do mundo* (1967), quando o narrador de primeira pessoa [romance de memória] ironiza a preparação de seu próprio casamento. O autor reutiliza este mesmo excerto no conto *Da Peixa* (GEP, p.46-57), texto de tom inusitado, sendo que cada item vai ser utilizado como subtítulo dos parágrafos. Na parte final do texto, o discurso é retomado e é apresentado em sua totalidade com a inversão dos versos, apresentando uma variação explícita:

[...] o cortejo, surgindo e desaparecendo, os vinte homens dançadores, os dezenove papagaios, os dezoito queijos de coalho, os dezessete caçadores, os dezesseis trabalhadores, os quinze tenentes-lanceiros, os catorze carapineiros, as treze varas de ferrão, os doze bois de carretão, os onze cavalos baixeiros, os dez doutores engenheiros, os nove negros de chicote, os oito marcando xote, as sete salas de quadrilha, as seis salas de guerrilhas, as cinco mesas de jantar, os quatro padres no altar, as três parelhas de padrinho, as duas canadas de vinho, e a moça pra casar (GEP, p.57).	Uma moça pra casar, duas canadas de vinho, três parelhas de padrinho, quatro padres no altar, cinco mesas de jantar, seis valentões de guerrilha, sete salas de quadrilha, oito dançando xote, nove negras no chicote, dez doutores de engenharia, onze cavalos baixeiros, doze bois de carretão, treze varas de ferrão, catorze carapineiros, quinze tenentes lanceiros, dezesseis trabalhadores, dezessete caçadores, dezoito queijos de coalho, dezenove papagaios, vinte homens dançadores (BORBA FILHO, 1967, p.155).

Destaco, ainda, em *Os ambulantes de Deus* (1976), a estrofe:

> Senhor padre capelão,
> dance bem nesta função
> vá tirar suas esmolas
> pra você e o sacristão (BORBA FILHO, 1976, p.112).

Retomada pelo autor, na teatralização de *O padre* cuja transformação se dá através da prosificação, espécie de farsa ridicularizadora de pessoas sérias, para estabelecer o impacto: "[...] e as cinco beatas entravam na sala cantando e batendo palmas cadenciadas senhor padre ermitão dance bem nessa função vá tirar suas esmolas pra você e o sacristão [...]" (BORBA FILHO, 1966, p.78).

Borba Filho usa de muitos subterfúgios para desenvolver a sua escritura. O seu narrador em *Deus no pasto* (1972, p.68-73) discorre sobre duas velhinhas gêmeas, "iguaizinhas", chamadas Manu e Giuda.

Elas estão à procura de uma cama que haviam enviado para o conserto e o "consertador" desaparecera com ela. Desesperadas, pedem ajuda. Enquanto elas falam, são observadas pelo narrador: "e minha imaginação deformada já procurava criar uma história que com toda a certeza não seria melhor do que a experiência por que as duas estavam passando [...]". A história ressurge de fato em "Sete dias a cavalo", com o título "Retratos e flores", texto já estudado no segundo capítulo deste livro. As gêmeas têm outros nomes, o tema é outro, mas a cama em que elas dormem tem também um grande destaque, e o conto funciona como um traço autotextual inconfundível. Já o conto "A enchente" (AMS, p.41-42), inserido em "10 histórias da Zona-da-Mata", corresponde na íntegra a um texto localizado na quarta parte de *Os ambulantes de Deus* (1976), como pode ser ilustrado com o primeiro e último período dos dois textos. O texto primeiro, neste exemplo de autotexto, pertence à trilogia, pois *Os ambulantes de Deus* têm uma escritura posterior:

Marulhou, gorgolejou, ela sentiu mais que ouviu a corrente, gorgolejou, estava nos pés, ela na beira da cama, e o defunto?, [...]. No alto do frontal, na escuridão e sob a chuva, o carneiro de pedra branca, sentado montava guarda (AMS, p.41-42).	Marulhou, gorgolejou, ela sentiu mais que ouviu a corrente, gorgolou, estava nos pés, ela na beira da cama, e o defunto?, [...]. No alto do frontal, na escuridão e sob a chuva, o carneiro de pedra branca, sentado, montava guarda (BORBA FILHO, 1976, p.99-100).

Não importa que teoria se aplique, o texto hermiliano está apto a atuar como suporte, para aplicação de variadas teorias na análise do material literário, representativo da atualização de discursos anteriores. Neste fluxo intenso de autotextualidade, infiro que a escritura hermiliana desenvolve um projeto literário que acoberta um macrotexto e mesmo que se diga ser Borba Filho um mestre da retomada de

discursos anteriores, ele não deixará de ser um escritor que trabalha a linguagem com objetivos relacionados a referentes do mundo objetivo, quase sempre em forma de contestação, e o que não está implícito fica subentendido, quando o leitor, através dos silêncios do texto, perscruta a significação latente. A utilização de discursos preexistentes mobiliza técnicas a serviço de uma crítica reiterativa que enfatiza o envolvimento do autor com a sua percepção de mundo, ressaltando o comportamento de uma literatura para "mostrar o funcionamento da Máquina do Mundo, que o destino movimenta, e por cujas engrenagens, traiçoeiras e perigosas, a desvalida, a imprevidente criatura humana que sempre é colhida", pois afinal, o que se depreende da literatura deste escritor "é o seu diálogo com essa mesma vida" que se apresenta cheia de incidentes, na vistosa exterioridade que compõe os fatos (BRITO, 1976, p.16).

Introduzindo um outro veio da escritura hermiliana, faço-o para chamar a atenção para o adagiário popular, quer venha este em forma de provérbio, máxima, dito popular, frases feitas, expressões, entre outras modalidades da paremiologia, como está também em *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna, literatura de cordel, literatura latino-americana, Bíblia Sagrada e tantas outras modalidades da literatura. Em Borba Filho, pois, é possível, também, detectar a representação do popular, através dos provérbios e congêneres, o que mostrarei no tópico seguinte, quando discuto aspectos conceituais do provérbio, por reconhecer a sua ênfase na Literatura.

O palimpsesto paremiológico

O Novo Dicionário Aurélio ensina que o provérbio é "[...] máxima ou sentença de caráter prático e popular, comum a todo um grupo social, expressa em forma sucinta e geralmente rica em imagens". Há toda uma gama sinonímica que levaria ao adágio, aforismo, pensamento, apotegma, rifão e anexim. Outros sinônimos surgiriam, numa

busca mais acurada, podendo-se acrescentar ditos, ditados populares, frases feitas, clichês e outros.

André Jolles (1976) não distingue entre ditado ou provérbio, aspectos aos quais chama de forma breve. No entanto, este estudioso distingue o provérbio da locução. Entre outros traços de diferenciação, Jolles destaca que as locuções são provindas de indivíduos identificáveis, embora se atualizem posteriormente fora do seu contexto de origem. Exemplifica com "tempestade num copo de água", cuja paternidade é atribuída a Montesquieu.

Já para Hernâni Donato, (apud Magalhães Junior, 1974), citar provérbios é proclamar vivência. Classifica os provérbios em acusatórios, consoladores, didáticos, esperançosos, defensivos, restritivos, avisadores, edificantes, estimulantes, tranquilizantes e outros. Os provérbios existem para todas as horas e situações e qualquer que seja a sua classificação refletem "situações e anseios universais e eternos". Sendo fruto coletivo, recolhem não a experiência individual, mas a de muitos, funcionando como o espírito e o esforço da sabedoria popular.

Mas apesar da sua praticidade, o provérbio nem sempre surge do nada, podendo ter sua origem no espaço erudito, o que corresponderia, talvez, a locuções reformuladas. Assumido pelo povo, então o provérbio se torna popular. O povo é que sabe as coisas, diz a sabedoria popular. A essência do provérbio está contida no imaginário coletivo que se prolifera também como fazendo parte de uma memória atávica, perdendo-se a sua origem no tempo. Isto leva Barthes (1989, p.74) a dizer: "o provérbio popular prevê, muito mais do que afirma, permanece a fala de uma humanidade que se está constituindo, e não de uma humanidade já constituída". Esta afirmação barthesiana, quando aplicada aos provérbios, utilizados ou recriados por Borba Filho, permite aferir uma nova perspectiva, pois, neste escritor, a humanidade, ou melhor, a sociedade já está constituída, mas precisa ser transformada numa sociedade que deveria ser, se é possível aqui introduzir uma visão utópica do mundo real, uma visão em que a contestação tem o mesmo peso da utopia, o que favorece a distopia, pela

não realização de “visões de mundo” que, apontadas para um mundo melhor, não vigem, enquanto processo de transformação. Borba Filho, encarando a paremiologia com uma função determinada, utiliza os provérbios, de modo prático, usando-os no desenvolvimento do seu objetivo literário, sempre contactando com o mundo objetivo, anteparo para um universo estético, em que o provérbio sedia os aspectos da artisticidade.

“Para os grandes males, grandes remédios”, sai do seu plano usual de significação, assumindo outros significados como está em “As lagartixas indianas” (GEP, p.32): “Corria para a farmácia de plantão, [...] voltava com duzentos e cinquenta gramas de sal-amargo, purgante pra boi, quantidade inusitada para os grandes males, grandes remédios [...]”.

Greimas (1975, p.288) elucida o enfoque acima, pois associando os provérbios aos ditados, delega-os como “elementos significantes de um código particular”. Para ele, em relação aos provérbios, “a descrição esquemática e estrutural do plano do significante dará conta das configurações do seu significado”, o que me permite ver o provérbio como gerador de signos, semioticamente trabalhados, na adequação da significância paremiológica.

A significação do provérbio vai sempre depender do contexto. No conto “O almirante” (GEP), “um dia macaco é gente” ressalta a possibilidade de ascensão social, mas o que chama a atenção é o tom humorista que ridiculariza uma situação inusitada, própria do mundo real. Em “cada um nasce com a sua sina” é equivalente a “cada um é pro que nasce” (MOTA, 1982), encaixa-se no texto “As lagartixas indianas” (GEP) e revela a ironia, podendo-se dizer que o narrador seleciona personagens, representantes do poder instituído, com o fim de ridicularizá-las. É o poder trabalhando na ótica de Foucault (1999), através do método genealógico que evidencia a existência de formas de exercício de poder, associado ao aparelho do Estado. O poder em sendo repressivo “é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe [...]. Não será, então, que a análise do poder

deveria ser essencialmente uma análise dos mecanismos de repressão?" (FOUCAULT, 1999, p.175).

Ainda neste conto "As lagartixas indianas", o narrador utiliza "uma mão lava a outra" para criticar atitude corriqueira do mundo real e ainda hoje tão presente nas situações políticas em que alguém quer tirar vantagens de determinadas situações, começando na carta de Pero Vaz de Caminha, em que este bajula o rei Dom Manuel e desperta a sua cobiça para depois pedir-lhe favores. Mas voltando ao provérbio supracitado, ele se encontra em Sêneca: *manus manum lavat*, (apud Ronai 1985). Em francês, italiano e inglês, assim como na tradução portuguesa, segundo Mota (1982), apresenta-se como "uma mão lava a outra e ambas o rosto", significando que "sem ajuda mútua muitas coisas não poderão ser realizadas", comentado por Magalhães Junior (1974), o que semioticamente significa união de forças para enfrentar o poder.

A respeito da aquisição de umas lagartixas indianas, o narrador desmonta a semântica do texto, introduzindo "cada um por si e Deus por todas", o que vai de encontro ao entusiasmo do dono das lagartixas. Este mesmo axioma está antecedido de "cada uma que trate de viver a sua vida". A sequência se encerra com "em tempo de murici cada qual cuide de si". O primeiro tem como matriz "cada qual trate de si e deixe os outros", significação explícita do egoísmo. Aproximando, "cada um por si e Deus por todos / cada um que trate de viver a sua vida", se estabelece uma redundância, o que enfatiza a crítica à alienação (lagartixas indianas tornam-se mais importantes que as pessoas). Neste contexto, no entanto, o ponto de relevância significativa está em "em tempo de murici cada qual cuide de si", provérbio explicado por João Ribeiro. Para ele, o termo "murici" é corruptela de "moreci" ou "murixy", nome indiano do cólera-morbo. O provérbio teria sido trazido ao Brasil no tempo da Colônia, aqui se confundindo com a voz indígena "murici". "A epidemia do murixi, sempre acompanhada de grande medo [o que justifica o seu emprego] explica a expressão

melhor que a frutinha inócua do murici, que não se relaciona com nenhuma calamidade" (RIBEIRO, [1969?], p.217).

Com base na temática dos contos hermilianos, concluo que um provérbio desta natureza é representativo de uma realidade em que predominam o medo e a impotência diante das circunstâncias vivenciadas pelo povo, medo aqui, podendo ser visto, na esteira de Novaes (2007), que diz ser o medo parte da vida social e política e acrescenta: "o medo é o resultado da sensação permanente da fragilidade do homem (medo da morte) diante de um perigo difuso" (NOVAES, 2007, p.13).

Em "pior o remédio que a doença", no conto "Dom" (GEP, p.58-73), variante de "pior a cura que o mal", este utilizado como sátira ao exercício da Medicina, como no verso 46, do canto XXII da Eneida, ou como está em Montaigne, livro III, cap. XIII, informação prestada para o Magalhães Júnior (1974). No conto hermiliano, conota uma dificuldade a ser vencida, que piora a situação. Relaciona-se com o paradigma "pior a emenda que o soneto", de onde infiro que, na realidade vivida e representada, nada pode ser mudado, uma vez que o explícito representa uma sociedade de risco de que fala Beck que, observando admissão de problemas, afirma: "Cada vez mais daquilo que é sistematicamente produzido em termos de sofrimento e opressão se torna visível, tendo de ser reconhecido por aqueles que o negavam" (BECK, 2010, p.62).

A respeito de uma personagem de nome Reduzido, numa situação absurda e fantástica, o narrador introduz "pequeno no tamanho e mais pequeno ainda nas ações". "Reduzido" associa-se a seres reais e o próprio hipocorístico conota insignificância, ironia velada à realidade representada, havendo uma alusão explícita à fala de Horácio, *Epístolas*, I, 7: "Ao pequeno convém coisas pequenas", citado por Rónai (1985), o que justifica lembrar a relação transtextual.

Em "Cinco traques de velha" (GEP, p.105-116), o provérbio "Boa romaria faz quem em sua casa está em paz", que sequencia "e a cadeia cheia", há uma forma de contestação ao mundo real e apresenta-se

como variante de “boa romaria faz quem em sua casa fica em paz”. No provérbio, o verbo “estar”, indicando transitoriedade, aponta para uma realidade que pode ser modificada. Digo, inclusive, que este fato se insere na liquidez trabalhada por Bauman em várias obras e me detenho em *Medo líquido* (2008) para destacar o medo com que as pessoas conviviam, donde “Os perigos que tememos transcendem nossa capacidade de agir [...] [e] o sentimento de impotência – o impacto mais assustador de medo – reside, contudo nas ameaças percebidas ou imaginadas em si [...]” (BAUMAN, 2008, p.32). Este provérbio, segundo Mota (1982), corresponde ao espanhol no “*hay mejor andar que en su casa estar*” e ao inglês “*there is no place like home*”, só para justificar a relação transtextual.

Foram compilados provérbios de *O general está pintando*, de modo especial, os mais significativos. Mas como não passa despercebido, o mesmo arranjo da paremiologia em *Sete dias a cavalo*, segundo volume da trilogia de contos, utilizado para averiguação.

O tom satírico é uma marca característica do estilo hermiliano e o narrador utiliza algumas personagens como vetoras que expandem o seu estilo. O cabo Luís, no conto *Hierarquia* (SDC, 1974), tem atitudes específicas e o narrador aplica a ele o provérbio, dizendo que ele andava “devagar como quem procura com os pés penico no escuro”. O adágio, que caracteriza o discurso do meio popular, vai além do sentido do texto, pois além do tom pejorativo busca ridicularizar a personagem representativa da repressão policial, como um recurso para dirimir a violência instalada, embora se saiba que, na ótica de Foucault (2011, p.207), “a questão da verdadeira vida não parou de se extenuar, de se atenuar, de se eliminar [...]”, sem ir além disso na realidade representada. Em relação ao provérbio, é pertinente supor que o sentido remete à morosidade da política, na prestação de serviço à comunidade. Neste conto, ainda em relação ao mesmo tema, com predominância do mesmo tom, destaca-se “caminhar em volta como um peru”, cujo sentido também se associa à lerdeza, descompromisso. É relevante chamar a atenção para a ampliação do provérbio “em

tempo de murici cada qual cuide de si", já estudado. É um caso típico de intertextualidade, mas o narrador desconstrói o discurso e, agora, a crítica a uma realidade marcada pelo medo e a impotência do mundo empírico já não se apresenta veladamente, patenteando-se de modo explícito. O provérbio estrutura-se assim: "se em tempo de murici cada qual cuide de si em tempo de militar é bom ficar sob a proteção das armas". Discurso desconstruído, polarizando o significado, uma vez que o narrador diz uma coisa, querendo dizer outra, o que pode ser captado nos interstícios discursivos.

Referindo-se ao sadismo de um promotor que se excitava para copular, lendo a seção fúnebre do jornal com noticiários que revelavam "segredos da humanidade despojada na morte e na moradia", o narrador apresenta um provérbio utilizando como paradigma outras matrizes: "cada um se excita da maneira que melhor lhe convém", como "cada um dá o que tem", "cada um é o pro que nasce", "cada um faz o que pode", "cada um se diverte como gosta", "cada um tem o seu jeito de matar pulgas" (MOTA, 1982).

No conto "Os tropeiros do céu", num tema que introduz a crítica aos baixos salários, o narrador, através da antítese, apresenta categorias de tempo e espaço. Destaca a importância do problema e o nível de contestação. No discurso das personagens, após "está se acabando o tempo da exploração", (o que pode ser lido como uma ironia, no contexto), o adágio "entra inverno e sai inverno, entra verão, sai verão", estabelece a indefinição dos problemas do mundo real, tal como explicita Jameson:

> Aparece então algo como um conceito de mudança sem o seu oposto: e afirmar isso significa testemunhar sem apelação as nossas duas primeiras antinomias se dobrarem uma sobre a outra, uma vez que, do ponto de vista da mudança, torna-se impossível distinguir espaço de tempo ou objeto de sujeito (JAMESON, 1997, p.24).

Em "O traidor", que desenvolve um tema de contestação, o autor/narrador, reutilizando paradigmas existentes na paremiologia, constrói o discurso com vistas à representação do real "em tempo de ditadura ninguém conspira, cochicha, trama". No mesmo texto, discorrendo sobre uma personagem afeita a ditos e gracejos sobre as mulheres, retoma o nível de linguagem proibida e, usando um eufemismo para o órgão sexual masculino, apresenta um provérbio poético, [trabalhado em torno de paralelismos, antíteses, ritmos e rimas, segundo Feitosa (1984)], de onde sobressai o teor pornográfico: "mulher que se espreguiça ou tem sono ou quer pica".

Investindo no aproveitamento de um processo rítmico e rímico, para significar indiferença ante o sofrimento e angústia, surge, de forma irônica, "nem te ligo, nem te desligo e laritas", retirado provavelmente da oralidade. O último termo, "laritas", um neologismo que sintetiza o que foi dito anteriormente, pode conotar "nada". Já o efeito hiperbólico de "chorar lágrimas grossas como punhos", equivalente à matriz "chorar lágrimas de sangue", clichê que se situa no espaço discursivo como imagem de intenso desespero. No texto hermiliano, o narrador, fugindo do lugar comum, situa o discurso recriado num espaço em que se contesta uma situação de opressão desmedida. Borba Filho viveu em tempos sombrios, de que fala Arendt (2008). "Os tempos sombrios [...] não constituem uma raridade na história, embora talvez fossem desconhecidos na história americana, que por outro lado tem a sua bela parcela, passada e presente, de crimes e catástrofes" (p.9). Aqui no Brasil e, por extensão no Nordeste, muitos escritores, através de sua arte, representam estes tempos sombrios, não só através dos aspectos socioculturais e históricos, mas também através dos planos estético-literários e estilísticos, estabelecendo através de uma linguagem ambígua e ambivalente, semioses diversificadas.

Para resolver um fato inusitado, o narrador introduz na área contextual "o touro devia ser pegado pelos chifres", significando "enfrentar e decidir a situação", segundo Mota (1982). É como se o narrador se relacionasse com uma realidade em que seria necessário

coragem para inverter a situação existente. Enfatizando o narcisismo de uma personagem, o narrador dá um tom de volúpia ao contexto, fazendo ressurgir "quem quer o meu me dá o seu", podendo ser feita uma leitura em que o egoísmo, na prática do prazer, comandando as ações humanas, alija do contexto social, senso de responsabilidade, donde brota a alienação e a indiferença, frente às soluções cabíveis à mudança.

No conto "O perfumista", o narrador, retomando o discurso de trechos do mamulengo, introduz no discurso o provérbio "quem vai ao vento perde o assento", que tem a variante "quem vai ao ar, perde o lugar". O mesmo provérbio circula em francês com a forma "*qui quitte sa place la perd*" (quem deixa seu lugar, perde-o -MAGALHÃES JUNIOR, 1974). Supõe-se, no contexto, o indício de não comprometimento, como acontece no mundo real.

Em "O palhaço", texto em que a personagem é feia e insignificante, o narrador introduz "eu vou ali e volto já e cabeça de bagre não tem o que chupar". É interessante observar que a significação deste provérbio está na segunda parte. O termo "bagre", como gíria, significa pessoa feia e a lexia "cabeça de bagre" tem como resultado pessoa destituída de bom senso (MOTA, 1982), o que marca este texto como isotopia do real.

Num conto do qual se pode depreender uma crítica ao latifúndio, o provérbio "cada um por si e Deus por todos" representa a síntese do texto, se este for associado ao mundo empírico, o provérbio tem variantes como "cada um trate de si e deixe os outros", "cada um sabe de si e Deus por todos" (MOTA, 1989). Há ainda uma variante, do século XVI, "cada um para si e Deus para todos" (CASANOVAS, 1973).

E assim apresentei, em *Sete dias a cavalo*, um conjunto de provérbios. No terceiro volume, *As meninas do sobrado*, o narrador investe mais em frases feitas, ditos populares, expressões estereotipadas, clichês. Selecionei nesta obra apenas dois provérbios para análise, o que se justifica pela sua representatividade.

Num conto em que é contestada uma prática política degradada, o provérbio “quem semeia ventos colhe tempestades” é a isotopia da temática, associada à noção de perigo. Fica subentendida a intenção do narrador de ressaltar aspectos ligados ao mundo objetivo, consequência de tempos marcados por opressão política, em que a representação do mundo real aponta para as arbitrariedades do poder, temática discutida amplamente por Foucault em várias obras e aqui eu faço o arremate dizendo com Foucault (2010, p.361): “É bom, por razões éticas ou políticas, que o poder que exerce o direito de punir inquiete-se, sempre com este estranho poderio e não se sinta jamais tão seguro de si próprio”, o que talvez possa diminuir o medo que grassa na sociedade representada.

O provérbio supracitado corresponde à variante do provérbio português “quem semeia abrolhos espinhos colhe” com outra variante “quem semeia urzes colhe espinhos” (MAGALHÃES JUNIOR, 1974).

Em *A testemunha*, conto em que o tempo é representativo dos desmandos dos poderosos na prática da “justiça”, o narrador retoma o discurso de Kempis, em *A imitação de Jesus Cristo*: “o homem põe e Deus dispõe” (*homo proponit, sed disponit*) (MOTA, 1982), muito encontrado em contextos orais. No discurso hermiliano, o provérbio é remanejado de tal modo que a sua significação fica distorcida, na sua nova estruturação: “a lei põe o homem não dispõe”. O nível de ambiguidade se intensifica pelo arranjo sintático, determinado pela ausência de vírgula, separando os dois sintagmas e pela elipse do nexo de ligação. O verbo “dispor” empregado intransitivamente é responsável pelo silêncio cujo significado supera qualquer discurso, podendo-se auferir que o não-dito tem maior força expressiva que o discurso escrito. Daí dizer-se que a leitura do mundo real manipula a significação do silêncio.

Encerrando-se este tópico, convém lembrar que trabalhar a paremiologia e modalidades afins do provérbio é contatar com escritores que investem na pesquisa para, através da captação da visão de mundo popular, munir a sua escritura de elementos que são a representação

da identidade de personagens, fatos, ações e vivências de um modo de ser, como guardião de memórias e vivências culturais como Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Leandro Gomes de Barros, Patativa do Assaré e tantos outros que gerem o texto literário com a exata medida do vir-a-ser da literatura em espaços significativos de buscas que, às vezes, mesmo contraditórias, desenvolvem uma função específica.

UM REINO DO OUTRO MUNDO, COMO ITINERÁRIO DA MEMÓRIA

Quando se disse que o reino
não era do nosso mundo
foi para estabelecer
com o que devia existir.
É sugestão para lutar,
Atacar e transformar
O que de errado houver.

(Hermilo Borba Filho)

Numa leitura do texto hermiliano, em que se depara com o mundo objetivo, é natural deparar-se com o mito, que mantém um significado e acrescenta outros, decodificados nos bastidores do discurso, enquanto subsidia a memória, captada sob diversos aspectos: lembrança ou reminiscência, memória social ou coletiva, memória institucional, memória literária, memória mitológica, memória histórica e memória registrada. Apresento, através dos temas suscitados, também uma reflexão sobre a relação entre memória e a repressão política, em tempo de ditadura, a partir de uma memória discursiva, reconhecendo que textos fundadores de memória são respaldados pelos mitos, relatos, enunciados, paráfrases, na esteira de Achard (1999). Muitos dos contos de Borba Filho são representativos de um contexto que permite relacionar uma memória como o que ainda é

vivo na consciência do grupo para o indivíduo e/ou para a comunidade, sob a perspectiva de Halbwachs.

Para introduzir a denúncia do preconceito racial [e aqui se chama a atenção para dizer que "identidade racial brasileira e as formas brasileiras de racismo estão no centro do debate político cultural" (SOVIK, 2003, p. 21)], o narrador, em "O almirante" (GEP, p.1-13), disfarça, através de gestos da personagem, o constrangimento da situação: "Jamais pensara que o Almirante Pederneira Sobral fosse negro. Dominou-se a custo, embora mais vermelho adiantou-se de mão estendida, forçando um sorriso". É a visão de mundo conservadora que prevalece, caindo por terra o mito da igualdade entre os Homens. Por trás da "igualdade", está presente um tempo anterior do escravagismo e aristocracismo da sociedade grega (LEMINSKI, 1994), que ainda atua, embora sob outros moldes. O autor consegue miticizar a linguagem que passa a funcionar, sob os auspícios de Cassirer (1985, p.115) como "uma forma particular de configuração".

Já no conto "Vestidos e Sapatos" (AMS, p.97-100), o preconceito racial é estabelecido pelo próprio discurso do narrador que, descrevendo a personagem, diz: "nariz tipo grego ou coisa assim, lábios finos quase sem zingomas, uma preta branca, até parece uma branca pintada de preto" (p.9). Nesta linguagem visual, destaca-se uma palavra chave, "grego", alusiva à Grécia e, por extensão, aos tempos primordiais, mitológicos. A personagem muda o nome Esperidiana para Diana, nome alusivo à casta deusa mitológica da caça e se transforma em prostituta e passa a ser caçadora de homens. Há, pois, uma desconstrução do mito, pois a deusa Diana era casta. A persona tem uma fixação no número trezentos e se prostitui para comprar todos os anos trezentos vestidos e trezentos sapatos. Trezentos sendo um múltiplo do número três, induz a pensar em expansão, crescimento, implementação. O número três é um número sagrado, é o signo do retorno e da purificação. Antes de Diana atingir os trinta anos, comprou trezentas rosas vermelhas e sentou-se com toda a calma na grande mesa de jantar, tomou trezentos cálices de genebra, "fechou os olhos, estendeu-se

na cama e ascendeu. As mulheres de Quiterinha herdaram trezentos vestidos e outros tantos pares de sapatos quanto foram os anos que Diana amou para juntá-los" (AMS, p.100).

Não passa despercebido o plano simbólico encaixado na linguagem mítica, o que talvez não explique o mito, mas o subsidia no plano semiológico, o que permite recorrer a Barthes (1980, p.77) para dizer que "a linguagem do oprimido tem como objetivo a transformação", linguagem que se manifesta como fala, gesto, atitude.

Borba Filho, na verdade, transforma o mito, desarticulando-o e reativando-o numa nova ordem, quando fabuliza o tema. Eros, cedendo lugar a Tânatos, configura o tema da morte como mudança de estado, ascensão a um novo plano de vida. O real, presente através dos elementos materiais, transmuta-se em símbolos, situação em que eleva o mito "à esfera da permanência, ou seja, contínua presença" (GRASSI, s.d., p. 76). Recorrendo o narrador a uma polivalência simbólica induz que "a função dos mitos e dos símbolos na literatura é a de veiculadores internos que emergem da consciência coletiva, transcendendo nossa compreensão espaço-temporal" (PAZ, 1995, p.48). O final do conto, cuja persona é Diana, mostra o gesto de "estender-se na cama" como rito da espera e "ascender" é movimentar-se em busca de algo, quem sabe, o infinito. O mundo natural, representante de um tempo/espaço específico, abre-se para dar respostas, se é que o mito permite esta interferência. Afinal, na lição de Barthes (1989, p.178) aprende-se que "é isso que devemos procurar: uma reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber".

Mas se o mito não explica, sugere, associando-se ao silêncio que paira sobre o discurso literário hermiliano. Por isto, muitas vezes, diante do texto, questiona-se não o que está explícito, mas o que fica subentendido. A expressão da experiência religiosa, advinda de culturas primitivas e de seus ritos, encontra-se com o mito, quando se dá o resgate de um passado, longínquo, ao mesmo tempo que "fabula e organiza os mitos tais como vividos e acreditados por sua comunidade" (LEMINSKI, 1994, p.75).

Os animais instigam a imaginação popular, também na literatura de Borba Filho, não só num sentido factual, mas também como imagens fantásticas que surgem no lugar do ato desencadeado. Neste contexto, podemos nos deter no mito, na visão de Ribeiro (1986, p.45): “O mito sempre se refere a acontecimentos que tiveram lugar no tempo, um passado muito distante, o tempo dos primórdios. Mas o que dá valor operatório ao mito é que o modelo específico descrito é perene”. O mito responde a várias solicitações, assumindo importância decisiva no plano do real, conforme posição de Caillois (s.d.).

No conto “A cocheira” (AMS, p.47-49), o narrador retorna ao passado e focaliza um menino que, quando se sentia em liberdade, aprisionava os pássaros em gaiolas. Até que, numa tarde, entra numa velha cocheira e se depara com animais, tais como, um burrinho engatado com um cavalo que tinha um aspecto diferente, um peru de crista serrilhada e um tatu, que o acompanhava na volta para casa, tornando-se invisível para os outros. Pela manhã, voltando à cocheira, só encontrava teias de aranha, cheiro de mofo, cocho vazio, nada de bichos. E assim, durante um ano, repetiam-se os mesmos fatos: “de manhãzinha tudo velho de tardezinha tudo novo e o passeio do tatu”. Até que numa tarde de festa, o tatu tornou-se visível e “mataram o tatu e o comeram”. A partir da morte do tatu só restou o silêncio na cocheira e os trastes velhos. “Só muito tempo depois, quando o menino já era contador de estórias entre a idade de homem e a idade de velho”, houve um reencontro, a campo aberto. “Os bichos levantaram a cabeça e olharam para ele. Depois, empinando, esquiparam e sumiram-se na noite” (AMS, p.49). Termina, então, o texto e instala-se o mito, “fantasia que exige que se acredite nela, estando ligada a um ritual” (SIMONSEN, 1987, p.88). Infiro que, apesar da viagem no tempo, com ou sem deslocamento de espaço, há sempre, no homem adulto/velho, uma tentativa de reter a infância; o mito seria, pois, o retorno à infância de que a adultidade não consegue afastar-se, sendo possível localizar semioses que se contrapõem, respaldando a visão mítica da infância:

a) Infância x adultidade: o menino já era contador de estórias x a idade de homem e a idade de velho;
b) Liberdade x encarceramento: corria para a margem do rio x o terraço entupido de gaiolas;
c) Atividade x imobilidade: descendo a ribanceira e trepando na gameleira x gaiolas no seu quarto;
d) Real x fantasia: quando voltava num fim-de-tarde com um sanhaço já livre do visgo e o Peru-de-Papo-pra-Cima que nem não chegava mesmo a ser peru;
e) Espaço aberto x espaço restrito: campina enluarada x gaiola;
f) Semelhança x diferença: um bicho que tinha cara de peru x no corpo restante era o de um avestruz sem rabo;
g) Desaparecimento x retorno: e o mais eram teias de aranha, cheiro de mofo, cocho vazio, nada de bichos x os bichos levantaram a cabeça e olharam para ele.

Borba Filho remete, pois, para a sociedade uma criação primitiva de seus próprios mitos formais (BARTHES, 1984). A temática do conto, nitidamente simbólica, reforça a escritura hermiliana que instala uma visão mítica que engloba a cultura, a memória, a tradição, a vida, enfim. Memória, neste contexto, se baseia, na ótica de Pêcheux (1999, p.56) "nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas [...]" e, ainda, tudo o que toca as disciplinas de interpretação: logo a ordem da língua e da discursividade, a da "linguagem", a da "significância" (BARTHES) do simbólico e da simbolização (PÊCHEUX, 1999). Isso pode ser ilustrado pelo conto "O boi" (AMS, p.57-59). O boi está presente no bestiário nordestino e pelas regiões da pecuária vive uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, agilidade, força, decisão (CASCUDO, 1969). Este texto já foi apresentado, mas o utilizo agora para reforçar o bestiário. Este boi aparece de cinquenta em cinquenta anos; tem instinto assassino e sempre que aparece mata uma pessoa. Leonardo das Benevides de Souza Paiva foi acalentado no "Boi, Boi, Boi, Boi da cara preta, o

menino vai pegá-lo, não tem medo de careta". Como vivia em função do boi, Leonardo marca o casamento para o inverno em que o boi iria aparecer. E o boi aparece. O mito, tornado uma realidade significativa para a personagem, determina a sequência e a parte final da narrativa. O narrador aproxima memória e tradição, representadas pelo:

a) Ênfase no popular, centrado na linguagem: "presenciou duas mortes do boi e ficou pra semente morrendo com bem cem anos na cacunda";
b) Referência: ao contador de "estórias": "o pai do avô contava que o Boi aparecera pela primeira vez lá pelos idos de setecentos";
c) Localização e temporalização dos fatos: "chegou no engenho era de tardinha";
d) Descrição como preservação do mito: "era espácio, as patas dianteiras meio curvas, branco de cara preta";
e) Gesto como apanágio do rito: "bufou escavou terra";
f) Morte como destruição: "o chifre varou Chico Novilho que não disse nem ai, nem suspirou, nem estrebuchou, pronto estava";
g) Tempo progressivo, cíclico: "de cinquenta em cinquenta anos";
h) Busca do incognoscível: "não tinha outro fito na vida: o Boi";
i) Domínio do fortuito: "é como cometa";
j) Jogo de linguagem: "pega não pega, dá que não dá, é agora e não é, vai raiar o dia";
k) Retorno ao princípio (infância): "Boi, Boi, Boi, Boi da cara preta, o menino vai pegá-lo, não tem medo de careta";
l) Vinculação a uma esfera de atuação popular: "cadê o Boi?";
m) Identificação entre seres diferentes: "o Boi se ajoelhou, o Homem se curvou";
n) Vigor do já dito: "levanta-te Boi vamo-nos s'embora";
o) O festivo como forma de identificação: "na festa do casamento do Homem, na festa do Boi e do Homem";

p) Animização/antropomorfização: "e quem primeiro foi ao ataque foi o Boi não pegando o Homem, e depois foi o Homem que não pegou o Boi";
q) Dupla invencibilidade: "o Homem no Boi e o Boi no Homem";
r) Símbolo de força e tenacidade: "o Boi e o Homem";
s) O popular respaldando o mito, intertextualidade como espetáculo popular do Bumba-meu-boi: "o Boi varava, o Boi matava, cadê o Boi?, o Boi se foi, foi-se, de noite e de dia, na barra do dia, foi não foi, o Boi";
t) Imagens fortalecendo o mito: "bumbas e zabumbas".

Barthes (1971, p.19-20) arremata o que foi exposto acima: "Todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente essas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente e mesmo oposta; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura [...], a narrativa está aí como a vida."

Morte e vida

Em muitos dos contos hermilianos, há uma semiose latente de um processo de mudança, embora o narrador não consiga ultrapassar a imanência do discurso literário. Às vezes, o dado real tem por alicerce o fantástico, introdutor de uma aparente utopia, pela inverossimilhança dos elementos utilizados. Isso, em linhas gerais, é o teor do que focalizo agora.

No conto "O peixe" (AMS, p.107-111), a personagem "Mucurana passou meses com o peixe pendurado no pescoço e o que se via agora era o esqueleto do peixe [...], o peixe reencarnou à vista de todos no primeiro dia da semana santa, na beira do Una, lançando-se nas águas" (p.110-111). O peixe, como símbolo de Cristo, induz, numa visão popular, que a possibilidade de uma mudança está em Deus, o que resulta no plano espiritual como vida plena. Significa dizer que a alienação

imposta fecha todos os caminhos da libertação. O escritor faz uso do fantástico para expor o ponto de vista que representa a visão crítica de seu projeto literário. Este meu comentário remete para aquilo que Mendilow (1972) defende como transitoriedade de toda as formas da vida moderna, delegando-a à arte, e neste contexto, à literatura da qual foi retirado aquele sentimento de estaticidade social que marca a desintegração ameaçadora de todas as formas de vida. É o mito da transitoriedade que desgasta, gradativamente, a segurança, no plano vital da trajetória do homem no mundo.

Então, "a função estética deve ser apreendida como uma função social específica: modo específico de conhecimento e de transformação do real" (VERNIER, 1977, p.102), mas quando se encontra com o mito subverte esta finalidade, pois o mito pode apresentar-se como fuga do real. Exemplo típico é o conto "Ato de natal" (AMS, p.72). Um tema popular que explora elementos circenses, destaca Bitom, o Palhaço. O circo anuncia a Pantomima do Nascimento na véspera do Natal, e espalha alegria: "tomem cantos e danças e passas e doces até na casa dos pobres, perus de papos recheados em casas dos magníficos". O espetáculo popular promove a confraternização, pois através dos espetáculos populares, as pessoas descobrem um sentido para alegrar-se, ao mesmo tempo que se pode destacar a sintonia do narrador com a cultura popular, em que o texto se torna plural: igual e novo e não o verdadeiro texto, pelas semioses que conotam a realidade (BARTHES, 1980).

Bitom, o Palhaço, garante a sobrevivência do mito, pois através do processo metamórfico imita os deuses mitológicos que tinham o poder de transformarem-se, assumindo formas variadas, aplicadas a objetivos estabelecidos. O modelo mítico, prestando-se a várias modalidades, dá significação e sentido à existência. No discurso hermiliano, o mito não ressalta apenas o dado mitológico dos tempos primordiais, mas patenteia uma realidade de fuga do mundo real, situação em que o retorno ao princípio representa uma reatualização do mito, ligada à renovação da comunidade inteira, restabelecendo "o acesso a um novo

modo de existência" (ELIADE, 1972, p.12, et pas.). Trata-se sempre de abolir o tempo decorrido, de voltar atrás e de recomeçar a existência com todas as suas virtualidades intactas. O *regressus ad uterum* para um novo nascimento remete à comprovação mítica de que a criança "vive um tempo mítico, paradisíaco". O conto é constituído de vinte e uma linhas e isto não neutraliza o teor significativo e exemplar. A interpretação atinge o vazio do texto, o não-dito, o que pode ainda ser dito, através da interpelação do real e do arranjo textual, conjugados ao mito, que centraliza número, sequência do tempo e uma linguagem que reflete, no campo da fantasia, a síntese do mundo real, nada havendo a acrescentar, mas tudo a refazer, fazendo da literatura algo sério:

> Bitom o Palhaço, na casa dos sessenta, chegou postou-se diante do espelho quebrado, começou a pintar a cara, às sete terminou com cinquenta: às oito, tomando uma cachaça, estava com quarenta – era aquilo todos os anos, na noite do vinte e quatro para a aurora do vinte e cinco – entrou no picadeiro, às nove com trinta: às onze, de novo diante do espelho, era Bitom o Palhacinho, com dez; tirou a tinta foi caminhando para a infância, os artistas abriram alas, ele foi andando e ficando mais menino, atravessou o picadeiro e desapareceu atrás das cortinas, a Trapezista nova perguntando ao Mestre-de-Cerimônias: Para onde ele vai? Ao que o Mestre-de-Cerimônias fazendo uma cara de espanto, respondeu-lhe meio áspero, meio gozador: Oi, não sabe?, Ele vai nascer (AMS, p.72).

O texto hermiliano dá acesso a um universo mágico que não cessa de destacar os mesmos aspectos. No entanto, a monotonia aparente destas repetições parece acenar para uma realidade: a vida humana é assim mesmo. E o narrador hermiliano consegue dar veracidade aos fatos através de fórmulas fixas, clichês, repetições. Atua ainda

como um profeta, que imbuído da defesa da sociedade, confessa a realidade existente, o que é captado nas entrelinhas. Nas pegadas do mito, expõe uma cosmovisão de mundo que revela a capacidade de estilização quando, através do manuseio da linguagem, retira todos os efeitos do plano discursivo. Parece, ainda, deixar entrever que os dados históricos e sociais constituem-se como invólucro essencial de uma percepção diante dos fatos da vida. Captando tudo o que impressiona a imaginação popular, o autor dota a sua literatura de contos de todos os ingredientes que dão sentido à vida do povo. A morte apresenta-se quase sempre como um fenômeno natural, como algo apenas esperado, que não causa nenhum impacto, morte como instrumentalizadora do próprio mito. A morte, por exemplo, em "Episódio de um homem bissexto", é vista como ausência de movimento: "ele ficou inerte", embora tenha sido antecedida do ritual do ato sexual. Em "As lagartixas indianas" é a ausência de ar que determina a morte da persona, embora a este silêncio do ar se posponha barulho e rumor: "Filogônio procurando ar e não encontrando [...] sem ouvir barulho da casa caindo, mas dentro da cabeça, ainda o rumor da mastigação das dozes terroristas" (GEP, p.35), as lagartixas nativas que mastigaram as cabeças das lagartixas indianas. O mito, no entanto, não respalda apenas a morte, mas também a "casa", a casa confundindo-se com o próprio homem, que perdendo o seu espaço de localização, precisa transplantar-se para novos parâmetros ou se aerificar, como forma de alcançar um novo espaço que, refazendo a experiência do mundo mítico, aponta para novas experiências que podem atingir também espaços outros, como o espaço do sagrado.

Em "Dom" (GEP, p.58-73), a morte apresenta-se com um teor lendário. O verbo "envultar-se", neologismo explicado através da metalinguagem, prepara o desfecho do texto na perspectiva mítica, em que a morte não se materializa. Antecede a morte, no plano do discurso, uma apoteose da persona: "a glória da cidade, o mágico excelso, o vendedor de ilusões, o taumaturgo, o messias" (signos de diferença), "batidas de coração" (sentimento expectante), "silêncio

pedido com as mãos" (linguagem gestual), "compreensão da mágica" (código fantasioso), "um pouco de essência" (impressão olfativa), "a bandeira" (símbolo de civismo), "notas graves do piano" (significante musical), "dança em pirueta" (significado cinético), "ressurreição" (mudança de vida), "um sinal" (sintoma do que acontecerá), "o funil" (simbolismo do real), "o fogo" (agente de transformação), "cinzas" (instrumento de morte), linguagem mitificada, pois: "[Afinal "Dom"] preso como comunista envultou-se, quer dizer, tornou-se invisível: o resto é lenda" (GEP, p.73).

A personagem de "Os tropeiros do céu" (SDC, p.27-41), Jesú que fazia o papel principal no drama "Vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, só que a subida ao céu mesmo de vera, embora em corrupio". O narrador coloca na boca dos outros participantes que dançavam "como mandava o mestre, esclareciam, já que a morte não existe". Há uma situação de desequilíbrio e a morte aconteceu no plano da história, pois Jesú não conseguiu segurar a corda mestra. A corda, símbolo do vínculo existente entre o céu e a terra, passa aqui por um processo de desconstrução. A terra se distancia e o céu, representando o transespaço, confirma o mito do céu como lugar da morada dos deuses, para o qual as almas subirão após a morte. Daí poder-se inferir que a morte não existe porque a subida aos céus inicia a vida plena, o que confere aos mortais uma meta transcendental.

A morte de Zumba-sem-Dente é antecedida do mito de retorno de uma nova vida, representando um "novo nascimento", segundo Eliade (1992): "[...] plantou bananeira no meio da cela, depois brincou de academia e de apanhar pedras imaginárias, dez num só raspão, no quarto dia passou a falar com dificuldade [...], engatinhando no quinto [...] caindo no tatibitate no útero para sempre" (p.52).

O tema da morte é tratado por Borba Filho constantemente e a perspectiva mítica se encaixa também no seu projeto estético. No texto "As esporas" (SDC, p.55-58), a morte está associada ao adultério e tortura. O mito desconstrói o símbolo "espora" (virtudes nobres) e o símbolo "prata" (pureza) evidenciando o símbolo mítico da fidelidade,

que não sendo preservada, atrai o castigo. As esporas são tratadas "à maneira de sagrado". As esporas e o brilho da prata. Isto e o signo do silêncio. O narrador inicia o texto: "Era de nome Clementina, ninguém não mais se lembrava dela, já que se finara pouco tempo depois do casamento" (GEP, p.55), lembrando que o mito do esquecimento, relacionado à perda de memória social, indicia no mundo real, os parâmetros da sociedade discriminadora. O texto transmite uma visão sinestésica do mundo e as imagens se entrechocam e se atropelam, minando a narrativa de aspectos descritivos, com predomínio do sensorial-auditivo. Prefiro, no entanto, destacar as sensações tátil e visual, pois através destas imagens há um encaminhamento para o desfecho final: a morte. "Morte, consequentemente, é o retorno a um estado primordial e perfeito [...]" (ELIADE, 1972, p.111).

Destaco, para efeito de apresentação, as sensações mais marcantes do texto, procurando também mostrar como a tortura se instaura em torno da palavra "judiação": "Na penumbra os olhos frios do marido verrumando, e no ano que durou a judiação nem uma palavra, somente os olhos fitos nela" (GEP, p.55).

A personagem, impotente diante do que lhe foi imposto, aceita passivamente o castigo, evidenciando o elemento mítico da fraqueza da mulher:

> [...] desinfeliz, seca, os olhos esbugalhados, sem palavra, manejada pela atmosfera fria, escura, verde da casa. Em cima da mesa, numa bandeja de prata, nas três refeições do dia o par de esporas, por sinal também de prata e era prata sobre prata. A comida não descia, quem há-de?, o bolo na garganta, só. Isto e o silêncio. E mais os olhos fitos nela (GEP, p.55).

Como situa Bachelard (2000, p.19), "o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente [...]. É um espaço vivido [...]. Concentra o ser no interior dos limites que protegem". E o narrador,

enfocando um tema universal, registrou a transfiguração do espaço, localização do Homem, sacralizando a intimidade da família: casa, mesa, quarto, cama. "No quarto, na parede confronte os pés da cama, substituindo imagem de santo, o par de esporas, levado em cerimonial [...]" (GEP, p.55).

O narrador, retorna ao tempo, para focalizar o adultério. Vale-se do plano imagético:

> O som das esporas que subiam a escada da frente naquela tarde chuvosa. [...]. Era o primeiro cheiro de homem afora o do marido que sentia debaixo das telhas. [...], olhava o marido dormir, boca meio aberta, o ar que saía tal qual silvo de cobra. Nas oiças, o pigarro do homem (GEP, p.55).

Aos poucos, projeta-se o esperado. A palavra substituída pelo gesto, indicador do ritual:

> Entre os dois se estabeleceu uma conivência muda [...]. Se estabeleceram no terraço, durante algum tempo houve só poucas palavras até que se levantou e sem mais ergueu-a da cadeira de balanço, no acocho apertado, beiço com beiço. O corpo da mulher tremia, tremia mas não recusava. E foi ali mesmo, em pé, contra a parede, no semi-escuro, na atrapalhação das roupas (GEP, p.56).

No retorno, os dois amantes:

> [...] se portara, na presença do marido como se nada de nada e não houve coito, não era para haver [...] noutra visita, não houve, só estavam nas carícias primeiras, também no terraço ela sob o beijo abriu os olhos por um instante e viu um vulto de homem recortado contra o céu (GEP, p.57).

Na situação quase real descrita pelo narrador, a linguagem da narrativa procura traduzir a realidade. Há como uma premonição, estabelecida pelo cruzamento dos adjetivos "oca" e "seco": "Sentiu uma frieza de morte, oca, o corpo sem governo [...], o marido já vinha subindo a escada, nem sequer olhou pra ela, num tom seco ao homem: Venha comigo" (GEP, p.57). O silêncio está nos interstícios do texto, não havendo explicação para nada. A tensão dramática fica a cargo das imagens, metáforas sinestésicas que compõem o quadro da tortura. A imagem atinge a culminância em "prata contra prata":

> Bateu com a faca em qualquer coisa metálica [...] e o ruído foi um choque para ela: era o das esporas [...] seus olhos foram para a bandeja diante dela e lá estavam as esporas [...], na luz quebrada da sala [...]. O marido com a faca, continuava a bater levemente nas esporas, um tinido manso, contínuo, nervento (GEP, p.58).

Neste ponto do texto, há um retorno à parte inicial, o que promove a circularidade da história preparando o desfecho. A "imagem" substitui a "palavra". O material linguístico, trabalhado pelo narrador, encaminha o conto na direção do mito, a morte como reparação da culpa. A parte final converge para a transformação do narrador em comentarista. Percebe-se, ainda, um percurso de nulificação do acontecimento, o que representa, também, a intensificação do próprio mito. "Ninguém nem mais se lembrava dela", na primeira frase do texto, é retomada a variante, "ficaria sem choros e sem lembranças". No entanto, a própria natureza é pródiga para acolher e a "cova" é o refrigério que prepara a redenção. O ápice da história está no último termo "capim-azul", que no plano da significação simbólica associa-se à transitoriedade do mundo e da vida. "Capim-azul", pois, é um termo que dá início a um novo mito, de onde posso inferir um espaço mágico, onde os valores humanos deixam de ter importância. A transmutação

da cor sublinha a configuração do sagrado, no plano simbólico e, no plano da história, pode ser verbalizado como uma metáfora do perdão:

> [...] as esporas apareceram em todas as refeições, como um vaso, uma compoteira, uma terrina. Na grande cama de casal [...] pelas noites sem fim, ela não conseguia tirar os olhos do nicho, na luzinha da lamparina. Não adiantava querer dormir, as esporas estavam dentro da cabeça, claras, e o som também era uma miragem. A descida durou um ano [...] até que um dia veio a morte, num fim de tarde, num meio de verão, com cigarras e cheiro de mel, só: morreu sentada, o vigia olhando ela e ela olhando para as esporas. Em cima dela, na cova, onde ficaria sem choro e sem lembranças, altura dos peitos, somente capim azul (GEP, p.58).

À guisa de complemento

Pensar o mito como uma representação da realidade é acatar também uma perspectiva modificante, o homem instalado no seu espaço, em busca de soluções para a equação realidade/verdade, reconhecendo-se que há muitos mundos e muitas realidades igualmente verdadeiras. Sob este aspecto, situa-se o mundo da cultura popular, receptáculo da memória coletiva, envoltório de uma cosmovisão em que prevalecem os valores cultivados pelo povo, num espaço do povo, num tempo também marcado pela presença do povo. Consciente da necessidade de restaurar a cultura do povo é que Borba Filho tornou-se um escritor diferente, na tentativa de apreender o mundo popular tal como ele se apresenta, nos misteres populares.

Sabendo que "a arte não só representa como transfigura o que representa, concedendo-lhe um significado espiritual ou tornando este sentido manifesto na substância" (CRIPPA, 1975, p.64), acrescento que no texto "O almirante" (GEP, p.1-13), já estudado sob outro

enfoque, como em outros textos deste escritor, tudo se transfigura, importando menos o significado explícito que a elaboração do senso estético que encaminha para o sentido latente, veiculado pelo tema ou pelo discurso. E a cultura de resistência, que em Borba Filho está no ápice de sua presença no mundo da literatura, manifesta-se duplamente: ou como retenção dos valores da cultura popular ou, ainda, como um recurso para desenvolver uma literatura comprometida com a realidade, naquilo que se apresenta como espelho de uma estrutura injusta, como se encontra também em outros literatos nordestinos, em que enfoco Ferreira Gullar, Jorge Amado, Graciliano Ramos e tantos outros que põem a sua arte a serviço do povo que representam. Da produção de histórias curtas de Borba Filho, digo com Stort (1993, p.48) que: "como o real é produzido segundo as vivências pessoais e culturais, o real é fantástico, e o fantástico é real". Sob este aspecto, o texto acima referido é um bom exemplo, principalmente se for acatada a perspectiva da imaginação, nas suas variadas funções, como está em Stort (1993):

a) função objetivadora e libertadora que supre ausências afetivas e desvela anseios: "Ele gostava da névoa e tentava agarrar os fiapos brancos [..] não conseguia fugir ao encantamento" (p.1);
b) função comunicativa, de autoconhecimento e de conhecimento do mundo, comunicação consigo mesmo e com o outro: "Siri não perde muito tempo, conhece sua força, ataca hoje à noute?" (p.4);
c) função crítica e melhor percepção da realidade: "Era dono de uma grande fábrica, de um grande latifúndio, de bichos e gente" (p.5);
d) função de apoio ao desenvolvimento racional e enriquecimento da experiência: "[...] à noite recebendo os amigos e correligionários políticos, horas a fio discutindo preços de utilidades,

medidas eleitoreiras, problemas com operários, situação do município" (p.5);

e) função motivadora, desenvolvimento de sentimentos constitutivos da vida: "[...] olha para a esquerda e vê a mulher, contemplando-o é uma mulata de cabelos lisos e lustrosos, quer ser dele, vê-se" (p.4);

f) função criadora, reveladora de problemas e busca de resposta: "Uma coisa que andava aqui dentro da cuca sem eu saber o que era e que de repente fiquei sabendo" (p.6).

Estas funções da imaginação, que servem de lastro para a análise do texto hermiliano, respaldam o mito e servem de alavanca para a criatividade do autor. Indo além das palavras, Borba Filho, através de um contexto mítico que governa o texto que está na superfície, desenvolve tendências que podem ser de sublimação ou de rebaixamento, situação em que a ideologia gera a comunicação artística. No conto "O almirante", as imagens do fandango se destacam pela exploração sonora da linguagem, quando "todas as formações verbais aparecem como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos" (CRIPPA, 1975, p.64), que radicam o acontecer:

> Olé, olé, olé ô triques, ô Maria, olé, Joaquim José Fidélis está preso no limoeiro, olé, olé, olé ô triques, ô Maria, olé. Senhor Mestre Calafati, calafete este navio, do mar lá fora não são como cá no rio olé, olé olé, ô triques, ô Maria, olé. O pombo vai voando, no bico levou uma flor, olé, olé, olé, ô triques, ô Maria, olé. Avoando foi dizer viva ao nosso imperador, olé, olé, olé, ô triques, ô Maria, olé (GEP, p.3).

Evidenciando o elemento mítico, o próprio nome da personagem é uma imagem mitificada, "Almirante Siri", nome ampliado, quando a

mesma personagem se identifica como ator, o mito, pois, inserido na representação: "porque eu sou o Almirante Siri do Fandango Verdes Mares Bravios da Minha Terra da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição dos Palmares" (GEP, p.13).

Neste texto, o discurso oral se patenteia no tecido da narrativa, enquanto fala das personagens e enquanto discurso do narrador:

> A chegada do navio-escola coincidiu com uma ideia brilhante que espocou no quengo do Almirante Siri [...] Olha, Pitinho, acho que a coisa vai funcionar. Que coisa? Uma coisa que andava aqui dentro da cuca sem eu saber o que era e que de repente fiquei sabendo (GEP, p.5-6).

De profissão primitiva, pescador de caranguejo, o Almirante Siri veicula um outro nível de cultura, agora no plano material. O narrador, fazendo uso da onomatopeia, explora a sonoridade da linguagem, quando destaca os elementos da cultura, como meio de subsistência: "Tratava apressadamente de fazer as rodilhas de caranguejo, nessas vezes bem chocas, saía do mangue no chape-chape [...], punha-se a andar, em quinze minutos vencia a distância que o separava do mercado, postava-se atrás do balcão dos caranguejos [...]" (GEP, p.1).

Num outro plano, os elementos da cultura popular trazem, à tona, o modo de vida do povo: "brincava e contava piadas; almoçava com uma pinga; encontrava um parceiro para jogar firo; deixava-se arriar na rede do seu mucambo" (GEP, p.2).

O tempo cíclico, aliado ao espaço, mantém a rotina, com a permanência do segundo e sequência do primeiro: "O dia se repetia. Somente aos sábados (o domingo não contava: era todo ele uma diversão só) saía dessa rotina para se dedicar, com toda seriedade, à grande paixão de sua vida" (GEP, p.9), situação em que o mito perde a sua instabilidade para instaurar um novo mito, qual seja, o de nivelamento entre classe subalterna e classe dominante.

A imaginação de Borba Filho se desenvolve em várias funções, instaurando-se o domínio dos "possíveis" na manutenção do mito, como:

a) recorrência à memória para localizar o passado no presente: "e ficou rememorando a sua impressão de vinte anos atrás, quando o encontrou pela primeira vez à frente da turma da pesada, já figura lendária" (GEP, p. 46);
b) o arranjo da magia da linguagem: "[...] esgarçando nuvens com os dedos e passando os fiapos em suas barbas para mais embranquecê-las [...] deixara de agarrar fiapos de nuvens da madrugada, já que sua barba estava toda prateada" (GEP, p.46-47);
c) a presença do maravilhoso: "[...] sentara no paredão e bebia pelo gargalo de uma garrafa que lhe fora levada por um sacristão morto havia mais de cem anos [...], o amigo voou, estava no paredão, ao lado de Da Peixa, as pernas balançando no vazio" (GEP, p.47);
d) a teatralização dos espetáculos populares, como o Bumba-meu-boi, que Borba Filho diz ser a síntese de todas as representações populares da cultura (BORBA FILHO, 1966).

Há temáticas que envolvem o realismo mágico, o espaço onde se desenvolvem os eventos transforma-se num espaço mágico. E a perspectiva mítica que foi trabalhada é pertinente à aplicação de uma abordagem que capte os dados contidos na arte, na sociedade, na linguagem, na cultura e outros. Seria exagero dizer que, literariamente, tudo se adequa ao mito? E Borba Filho, qual outro "Proteu, a divindade que podia assumir qualquer forma" (LEMINSKI, 1994, p.67), apreende variadas formas do mundo real por ele transfigurado, sem perder de vista o caminho por ele traçado para atingir o seu objetivo, que como todo mito possibilita reatualizar o existente, enquanto se manifesta como linguagem que recria o real, amparado pelo plano do imaginário

que representa um mundo ambivalente e ambíguo, visto como um hipertexto da realidade, atuando como transformador de sentidos.

E se os próprios deuses se transformam, o mito da transformação do mundo dos homens se justifica por esta analogia dos tempos primordiais. E, assim, encerro este capítulo, captando o pensamento de Debray (1993, p.21): “quem recua no tempo avança no conhecimento”. Borba Filho recua no tempo para captar as raízes de uma cultura que evidencia a memória coletiva e tonifica a tradição, sendo ele mesmo, enquanto engajado nas lides da literatura, um representante da coletividade que, disseminando a cultura, cresceu no plano do real pelo conhecimento do Homem, da Vida e pelo seu instrumento de trabalho, a Linguagem, contribuindo para difundir a Literatura Brasileira do Nordeste que se destaca pela firmeza do seu imaginário, caracterizando, como explica Barthes (1984), noutras situações, o mundo humano dos conflitos, dos desejos e das resistências.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: et al. **Papel da memória.** Trad. e int, José Horta. Campinas: Pontes, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. e apres. de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMEIDA, José Maurício G. de. **A tradição regionalista no Brasil**: 1857-1945. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

Apocalipse. In: **Bíblia**: mensagem de Deus. Trad. Pe. Alberto Braun, S. J. et al. São Paulo: Edições Loyola, p.1289-1305.1989.

ARNS, Heriberto. **Contexto do processo cultural.** Curitiba: Linarth, 1980.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo**: os anos 20 em Pernambuco. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

BORBA FILHO, Hermilo. **O general está pintando**. Porto Alegre: Globo, 1973.

_______. **Sete dias a cavalo**. Porto Alegre: Globo, 1975.

_______.**As meninas do sobrado**. Porto Alegre: Globo, 1976.

_______. **A porteira do mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_______.**Agá.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_______.**Deus no pasto.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_______. **História de um tatuetê.** 2. ed. Recife: Bagaço, 1993 [1958].

_______. **Margem das lembranças.** 2. ed. Apresentação Márcio Souza. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993 [1966].

_______. **O cavalo da noite.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_______. **Os ambulantes de Deus.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_______. **Os caminhos da solidão.** 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 [1957].

_______. **Os melhores contos de Hermilo Borba Filho.** Seleção: Sílvio Roberto de Oliveira. São Paulo: Globo, 1994.

_______.Renascimento. **Revista de Literatura Brasileira.** Porto Alegre, ano 1, n.1, p.89-99.1988.

_______. **Sol das almas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BORBA FILHO, Hermilo. A Transfiguração. (Prefácio). In: SCHAEFFER, Sérgio. **Zé divino, o Messias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.7-11.1976.

_______.**Apresentação do Bumba-meu-boi**. Recife: Guararapes, 1982.

_______. (org.). **Arte popular do Nordeste.** Recife: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1966.

_______. et al. **Artistas e festas populares**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_______; PAIVA, B. de. **Cartilhas de teatro**: história do espetáculo. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Saúde, 1973.

_______; RODRIGUES, Abelardo. **Cerâmica popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1969.

_______. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966 (Coleção Buriti).

_______. **Fisionomia e espírito do mamulengo**: o teatro popular do Nordeste. São Paulo: Editora Nacional, 1966 (Coleção Brasiliana).

_______. O diabo preso no Nordeste. (Prefácio). In: SOUTO MAIOR, Mário. **Território da danação**: o diabo na cultura popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Livraria São José, p. 9-13. 1975.

_______. O processo de criação do romance. Deca. **Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística**, ano 3, n.4. Recife, p. 43-56. 1961.

_______.Teatro: arte do povo. **Arte em revista**. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 2, n.3, mar.1980.

_______. ENTREVISTA. Um cavalheiro da segunda decadência: a saga político-erótica de Hermilo Borba Filho. **Contato Editorial**. Porto Alegre, n.1, p.4, ago. 1974.

_______. Um problema de cultura popular. **Ensaios:** revista de cultura. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, n.1, jul./dez., p. 71-87. 1970.

BORBA FILHO, Hermilo. **A donzela Joana.** Petrópolis: Vozes, 1966.

_______. **O bom samaritano**: mistério popular. Recife: (Aflitos): Palantes (Mauriti), 13-24 jun., p.1-12. 1965 (Texto mimeografado).

_______. **Sobrados e mocambos**: uma peça segundo sugestões da obra de Gilberto Freyre nem sempre seguidas pelo autor.

_______. **Teatro**: Electra no circo. João sem terra, a barca de ouro. Recife: Edições TEP, 1952.

_______. **Um paroquiano inevitável**. Recife: Universidade de Recife, 1965.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1957].

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7. ed. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010 a.

_______. **Estética da criação verbal**. 5.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_______. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 6.ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

_________. **Problemas da poética de Dostoiéski.** 4.ed. rev. e ampl. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_________. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6.ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARROS, Leandro Gomes de. **Peleja de Manoel Riachão com o diabo**. (s. n. t.)

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude et al. **Análise estrutural da narrativa.** Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

_________.**Mitologias**. 8.ed. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_________. **O grau zero da escrita**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1984.

_________. **O prazer do texto**. 3.ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_________. **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, [1984].

_________. **S /Z**. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAUMAN, Zigmunt. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco.** Trad. Marijane Lisboa e Luiz Barros Montez. Rio de Janeiro, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. rev. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1978.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia de Letras, 1994.

_______. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BRITO, Mário da Silva. Deus no pasto conclui... In: **Cartola de mágico**: de algumas ficções, resenhas de leitura, notas críticas e depoimentos pessoais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 15-16. 1976.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_______. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José S. (orgs.). **A cultura do povo.** 4.ed. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, p.25-33. 1988.

BUZZI, Arcângelo R. **Filosofia para principiantes**: a existência-humana-no-mundo. 2. ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 1992.

CAL, Ernesto Guerra da. **Língua e estilo de Eça de Queiroz.** 4.ed. Coimbra: Almedina, 1981.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.

_______; ROSENFELD, Anatol, PRADO; Décio de Almeida et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_________ et al. Direitos humanos e literatura. In: **Direitos humanos e...** . São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASANOVAS, C. F. de Freitas. **Provérbios e frases proverbiais do século XVI.** Brasília: INL, 1994.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**: folclore. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d].

CASSIER, Ernst. **Linguagem e mito**. 2.ed. Trad. J. Gunsburg e Mirian Schnaiderman. [s/d].

CASTRO, Josué. **Geografia da fome**: o dilema: pão ou ação. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

______. **Cultura e democracia.** 5.ed. São Paulo: Cortez, 1990.

CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan. (orgs.). **Hermilo Vivo**: vida e obra de Hermilo Borba Filho. Recife: Comunicarte, 1981.

CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura.** São Paulo: Convívio, 1975.

CUNHA, Celso. **Língua portuguesa e realidade brasileira**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

DACANAL, José Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Mercado Aberto, 1988.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. **Poétique**. Intertextualidades. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, n.27, 1979.

DEBRAY, Regis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Trad. Guilherme João de F. Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. M. F. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_______. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircéa. **Mito e realidade**. 2.ed. Trad. Poela Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FÁVERO, Osmar (org.). **Cultura popular e educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FEITOSA, Pe. Neri. **A sabedoria do povo**. Petrópolis: Vozes, 1984.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A estratégia dos signos**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 2.ed. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011 [1984].

_______. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_______. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_______. **Microfísica do poder**. 14.ed. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1999 [1979].

_______. **Repensar a política**. Trad. Ana Lúcia P. Pessoa [org. e sel. de textos: Manoel Barros da Mota]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 (Ditos e escritos VI).

GABUGLIO, José Carlos. Fôlego de gato: o regionalismo e suas versões. **Acta semiótica et linguística.** São Paulo, v. 3, p.41-46, 1979.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_______. **Introdução ao arquitexto**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d].

_______. **Palimpsestes**: la literature ao second degré. Paris: Seuil, 1982.

GÓGOL, Nikolai. **Almas mortas**. Trad. Tatiana Belinki. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_______. **Almas mortas**. apud BAKHTIN, M. Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010 a.

_______. **Almas mortas**: as aventuras de chichikov (poemas em prosa). Introd. de Otto Maria Charpeaux. Trad. E pref. Costa Neves. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d].

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Trad. Ana Cristina C. César et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_______. COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, [s.d].

HELENA, Lucia. A contra-ideologia da seriedade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n.62, jul./set., 1980.

HODGART, Matthew. **La sátira**. Madrid: Guadarama, 1969.

HOHLFELDT, Antônio. O conto de costumes. In: **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

IANNI, Octavio. **Capitalismo, violência e terrorismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_______. **O realismo mágico.** Novos rumos. São Paulo, ano 1, n.2, abr./jun., p.11-26. 1986.

_______. **Revolução e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

JAMESON, Frederic. **As sementes do tempo.** Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Ática, 1997.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: intertextualidades. Trad. Clara C. Rocha. Coimbra: Almedina, n.27, 1979.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2.ed. Trad. Lucia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRYSINSKI, Wladimir. **Dialética da transgressão**: o novo e o moderno na literatura do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LAFER, Celso. Prefácio. In: ARENDR, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LAPA, M. Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

LEROY, M. **As grandes correntes da linguística moderna.** Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes e Frederico P. de Barros. São Paulo: Cultrix, 1977.

LEITE, Lígia C. Moraes. **Regionalismo e modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

LEMINSKI, Paulo. **Metamorfose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEXICON, Hans. **Dicionário de símbolos**. 10.ed. Trad. Herlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, [s.d].

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Gênese de uma poética da transtextualidade**: apresentação do discurso hermiliano. João Pessoa: Editora Universitária, 1993.

_______. **Hermilo Borba Filho**: fisionomia e espírito de uma literatura. São Paulo: Atual, 1986.

_______.**Um cavaleiro da segunda decadência**: busca degradada de valores autênticos. João Pessoa: Editora Universitária, 1980.

LOTMAN, Juri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. São Paulo: Quíron, 1976.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d].

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária.** Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1971.

MACKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. 2.ed. Trad. Álvaro Cunha et al. São Paulo: Paulinas, 1983.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Dicionário brasileiro de provérbios, locuções e ditos curiosos**. 3.ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1974.

MARTINS, Nilce Sant'Ana. **Introdução à estilística**: A expressividade da língua portuguesa. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance.** Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYER, Marlyse. **Autores de cordel.** Seleção de textos e estudos críticos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MOTA, Leonardo. **Adagiário brasileiro**. Fortaleza: Edições UFC: Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MOTA, Mauro. **Os bichos na fala da gente**. 2.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

MOURALIS, Bernard. **As contraliteraturas.** Trad. António Filipe R. Marques e João David P. Correia. Coimbra: Almedina, 1982.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico.** Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NOVAES, Adauto. Políticas do medo. In: (org.). **Ensaios sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc, 2007.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Sílvio Roberto. Um palco em suas mãos. In: BORBA FILHO, Hermilo. **Os melhores contos**. São Paulo: Global, 1994.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAZ, Noemi. **Mitos e ritos da iniciação nos contos de fada.** Trad. Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, 1995.

PAZ, Octávio. **Convergências**: ensaio sobre arte e literatura. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória.** Trad. e int. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, João. **O folclore**. Rio de Janeiro: Organizações Simões, [1969].

RICCARDI, Giovanni. **Sociologia da literatura.** [Lisboa]: Publicações Europa-América, 1971.

RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto.** Trad. Eliante F. P. Lima de Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_______. **Estilística estrutural**. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

RÓNAI, Paulo. **Dicionário Universal Nova Fronteira de citações**. 3.ed. rev. e melhorada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, Anatol et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROUANET, Sérgio Paulo. **A razão cativa.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de linguagem e ideologia.** 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SCHAEFFER, Sérgio. **Zé divino, o Messias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.

SEGUIER, Jaime. **Dicionário prático ilustrado**. Porto: Lello & Irmão – Editores, [s.d].

SIMONSEN, Michele. **O conto popular**. Trad. Luis C. de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOVIK, Liv. Lembrar o sujeito pós-moderno ou viva o fim da razão instrumental. In: JAMESON, Frederic et al. **Lugar Global e lugar nenhum**. São Paulo: Hacker Editores, p.87-95. 2001.

STORT, Eliana V. R. **Cultura, imaginação e conhecimento**: a educação e formalização do conhecimento. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_______. As categorias da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, Algirdas S. et al. **Análise estrutural da narrativa.** 4.ed. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes: 1971.

_______. **Em face do extremo.** Trad. Egon de O. Rangel e Enid A. Dobranski. Campinas: São Paulo, 1995.

VERNIER, France. **A escrita e os textos**: ensaios sobre o fenômeno literário. Trad. Lucília M. Almeida e Noémia Ariztia. Lisboa: Estampa, 1977.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WANDERLEY. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. (orgs.). **A cultura do povo**. 4. ed. São Paulo: Cortez: Instituto de Estudos Especiais, p.69-70. 1988.

ZÉRAFFA, Michel. **Romance e sociedade.** Trad. Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. A. Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Editoração	Leonardo Araujo
Design da Capa	Erick Ferreira Cabral
Revisão Linguística	Elizete Amaral de Medeiros
Normalização Técnica	Jane Pompilo dos Santos
Impressão	Gráfica Universitária da UEPB
Formato	16 x 23 cm
Mancha Gráfica	11,5 x 16 cm
Tipologias utilizadas	Gentium Basic 11,5
Papel	Apergaminhado 75g/m² (miolo) e Cartão Supremo 250g/m² (capa)

Este livro, sobre o escritor pernambucano Hermilo Borba Filho, associa a cultura de resistência à cultura popular, em sintonia com uma linguagem que busca enaltecer a visão de mundo popular, numa idiossincrasia irreverente em que o palavrão, a gíria e o calão atuam como representação de uma realidade que aponta sempre como imagens de vida e as narrativas, de forma crítica, servem de esteio para testemunhar os acontecimentos que cerceiam os desmandos do aparato policial a que são submetidos as pessoas em tempos de ditadura.